# الفصل الأول:

# مِصرُفي المَعرِض

عندما سافر الوفد المصري إلى المؤتمر الدولي الثامن للمستشرقين، والذي عُقِدَ في استوكهولهم في صيف عام ١٨٨٩، مَرَّ - وهو في طريقه إلى السويد - بباريس وتوقفَ هناك لزيارة المَعرض العالمي. وقضى المصريون الأربعةُ عدةَ أيام في العاصمة الفرنسية، حيث صَعدوا برجَ أليكسندر إيفل الجديد الذي قيل لهم: إن ارتفاعه يبلغ ضعف ارتفاع الهرم الأكبر، وراحوا يستكشفون المدينة الممتدة تحتهم. وقد زاروا الحدائق وأبراج المَعرض المخططة تخطيطًا دقيقًا، وفحصوا السلع والآلات المعروضة. ووسط هذا النظام والأبَّهة لَم يُثر انزعاجَهم غيرُ شيء واحد فقط. لقد شيَّد الفرنسيون الجناحَ المصري بحيث يمثل شارعًا متَعرجًا من شوارع القاهرة، يتألَّفُ من بيوت ذات طوابقَ علوية آيلة للسقوط ومسجد كمسجد قايتباي. وكتب أحد المصريين: إن المُنظِّم الفرنسي قد فعل ذلك «قَاصداً مشاكلة الهيئة القديمة بمصر» ولاحظ أنه قد نفذ ذلك بعناية فائقة «حتى أنه جعل البياض مُغبرًا لتتم المُشابهة»(١).

كما جرى الحرصُ على جعل الجناح المصري متسمًا بالفوضى، فخلافًا للخطوط الهندسية لبقية المَعرض، جرى مدُّ الشارع المُشاكل على النحو العشوائي المُميِّز للسوق الشرقية. وقد ازدحم الطريق بالحوانيت وبالأكشاك، حيث كان فرنسيون يرتدون ملابس شرقيين يبيعون العطور، والفطائر، والطرابيش. ولاستكمال وقع السوق الشرقية، كان المنظِّمون الفرنسيون قد استوردوا من القاهرة خمسين حماراً، بالإضافة إلى قائديها والعدد اللازم من السُيَّاس، والبيطاريين والسروجيين. وكان يمكن ركوب الحمير ذهابًا وإيابًا في الشارع مقابلَ فرنك واحد، مما أحدث هرجًا ومرجًا مماثلين إلى حد بعيد لما يحدث في الحياة الواقعية، بحيث إن مدير المَعرض قد اضطر إلى إصدار أمر بتخصيص عدد معين من الحمير لكل ساعة من ساعات النهار.

وقد اشمئز الزوَّار المصريون من هذا كله ونأوا بأنفسهم عنه، وكان آخرَ حرجٍ يتعرضون له هو الدخولُ من باب المسجد واكتشاف أنه - شأنه في ذلك شأن بقية الشارع - قد شُيِّد بحيث يكون مجرد واجهةً خارجيةً، حسب تعبير الأوروبيين. «أما من جهة الجامع، فلأن هيئته جامع من الخارج ليس إلاَّ. أما من الداخل فهو قهوة جُعلت لراقصات مصريات وعُبُد ترقص ودراويشَ تدور»(٢).

(١) محمد أمين فكري، إرشاد الألبَّا إلى محاسن أوروبا (القاهرة، ١٨٩٢)، ص١٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص١٢٨ - ١٣٦.

وبعد ثمانيةَ عشرَ يومًا في باريس، واصل الوفد المصري سفره إلى استوكهولهم لحضور مؤتمر المستشرقين. وجنبًا إلى جنب المندوبين غير الأوروبيين، جرى استقبال المصريين بحفاوة، وبقدر عظيم من الفضول. وكما لو كانوا لا يزالون في باريس، وجدوا أنفسهم أشبه ما يكونون بمعرض. وكتب أحد المشاركين الأوروبيين في المؤتمر:

«لقد جرت الفُرجة على شرقيين «حقيقيين» مثلما يحدث في عرض عالمي من عروض بارنوم[1]، ويبدو أن الشعب الإسكندنافي الطيب يعتقد أنه بإزاء مجموعة من الشرقيين لا من المستشرقين». ويظهر أن بعض المستشرقين أنفسهم قد وجدوا متعة في لعب دور العارضين، إذ يُقال لنا إنه في مؤتمر سابق، في برلين، «طُرِحَتْ الفكرة المضحكة الخاصة بتقديم سكان أصليين من البلدان الشرقية كما لو كانوا صوراً توضَيحية على الورق. وهكذا، فقد قدَّم أستاذ اللغة السنسكريتية بجامعة أكسفورد حكيمًا هنديًا حقيقيًا، وجعله يؤدي طقوس الصلاة والعبادة البراهمانية أمام جمع استبدَّ به الصخب. وقدَّم الأستاذ ماكس موللر بجامعة أكسفورد كاهنين يابانيين منافسين، عرضا مواهبهما؛ وقد اكتسب ذلك مَظهَر عارضَين يعرضان نسَنَاسيْهِمَا»[2]. وقد دُعيَ المصريون في مؤتمر استوكهولم إلى المشاركة بأداء دور فقهاء، إلا أنهم عندما استخدموا لغتهم في أداء ذلك الدور وجدوا أنفسهم يُعامَلون مرة أخرى كمعروضات. وقد أعرب أستاذ بجامعة أكسفورد عن شكواه قائلاً: «لم أسمع قط شيئًا غير لائق إلى هذا الحد بإنسان عاقل كتلك الصرخات التي تخرق الآذان والتي صدرت عن طالب عربي بالجامع الأزهر في القاهرة، إن مثل هذه العروض في المؤتمرات ساخرة ومن شأنها الحط من قدر الإنسان»[3].

ولم يكن المَعرض والمؤتمر المثلين الوحيدين لهذه السخرية الأوروبية. فطوال القرن التاسع عشرَ وجد الزُوَّارَ غيرُ الأوروبيين أنفسَهم معروضين أو موضوعين بشكل دقيق كموضوع للفضول الأوروبي. على أن الحط من شأنهم والذي غالبًا ما تعرضوا له، سواءٌ كان مقصودًا أم لا، بدا حتميًا مع ذلك، وضروريًا لهذه العروض ضرورة الواجهات الخارجية المنصوبة أو حشود المتفرجين الفضولية، ويبدو أن الواجهات الخارجية، والمتفرِّجين والحط من شأن البشر تنتمي كلها إلى تنظيم مَعرض، إلى اهتمام أوروبي بعرض الأشياء من أجل الفُرجة عليها. وسوف أتناول مسألة المَعرِض هذه، فاحصًا إياها من خلال عيون أوروبية، بوصفها ممارسةً

(١) (ف. ت. بارنوم ١٨١٠ - ١٨٩٠ مقدم أمريكي للعروض ومدير لسيرك - المترجم).

(2) R.N. Crust, 'The International Congresses of Orientalists', Hellas 6 (1897): 351.

(3) ibid. p. 359

تقدّم مثالاً لطبيعة الدولة الأوروبية الحديثة. إلا أنني أود الوصول إليها عبر طريق غير مباشر، يستكشف بدرجة أبعدَ إلى حد ما تلك السخرية الأوروبية التي أشار إليها الأستاذ بجامعة أكسفورد. فهذه السخرية مفتاحٌ لحل اللغز، لأنها تتخلل مجمل تجربة الشرق الأوسط مع أوروبا القرن التاسعَ عشرَ.

وبادئ ذي بدء، فقد وجد الزوار من الشرق الأوسط أن الأوروبيين فضوليون يتميزون بتوق غير قابل للاحتواء، إلى التوقف والفُرجة. وقد كتب شيخ مصري قضى خمس سنوات في باريس في عشرينيات القرن التاسعَ عشرَ أن: «من طباع الفرنساوية التطلع والولع بسائر الأشياء الجديدة»[١]. ولعله كان يقصد هذه الفُرجة عندما أوضح في كتاب آخر يناقش عادات مختلف الأمم، أن «من عقائد الإفرنج عدم تأثير العين»[٢].

وقد ذكر مبعوث عثماني توقف في كوبينيك وهو في طريقه إلى برلين في عام ١٧٩٠ أن «سكان برلين كانوا غير قادرين على احتواء صبرهم إلى حين وصولنا إلى المدينة. فبصرف النظر عن الشتاء والثلج، جاء كل من الرجال والنساء في عربات، وعلى ظهور الجياد، وسيراً على الأقدام، للتطلع إلينا وللفُرجة علينا»[٣]. وحيثما كانت مثل هذه المشاهد ممنوعة، بدا من الضروري إعادة خلقها بصورة مصطنعة. وعلي سبيل المثال، فإن أعضاء بعثة طلابية مصرية أُرسلت إلى باريس في عشرينيات القرن التاسعَ عشرَ قد جرى إبقاؤهم داخل الكلية حيث كانوا يقيمون ولم يكن يُسمح لهم بالخروج إلى الشوارع إلا كل ثاني أحد. لكنهم خلال إقامتهم في باريس وجدوا أنفسهم موضوعاً للمحاكاة الهزلية الساخرة في المسارح الباريسية، لتسلية الجمهور الفرنسي. وقد أوضح أحد الطلاب: «إنهم يصنعون ذلك المقعد[٤] كما تقتضيه اللعبة[٥] فإن أرادوا تقليد سلطان مثلاً في سائر ما وقع منه وضعوا ذلك المقعد على شكل سراي[٦] وصوروا ذاته... (و) إذا أرادوا مثلاً لعب[٧] شاه العجم ألبسوا (الممثل) لبس ملك العجم وأحضروه وأجلسوه على كرسي»[٨].

---

(١) رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة، المجلد ٢: السياسة والوطنية والتربية، ص٧٦.

(٢) رفاعة رافع الطهطاوي، قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر (١٨٣٣)، ص٨٦.

(3) Bernard Lewis, The Muslim Discovery of Europe (London: Weidenfeld and Nicholson, 1982), p. 299.

(٤) (خشبة المسرح- المترجم).

(٥) (المسرحية- المترجم).

(٦) (قصر- المترجم).

(٧) (تمثيل دور- المترجم).

(٨) الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ٢، ١٧٧، ١١٩- ١٢٠، =

بل إن ملوك الشرق الأوسط الذين قدموا بأنفسهم إلى أوروبا كانوا عُرضةً لإدخالهم في أحداث المسرحية، فعندما زار خديوي مصر باريس لحضور مَعرض عالمي سابق في عام ١٨٦٧، وجد أن الجناح المصري قد شُيِّد بحيث يحاكي القاهرة العتيقة في شكل قصر ملكي. وقد أقام الخديوي في القصر المُشاكل خلال زيارته وأصبح جزءًا من المَعرض، حيث كان يستقبل الزوار بحفاوة العصر الوسيط[(١)]. والحال أن والده، ولي عهد مصر إبراهيم، كان أقل حظًا. فعندما زار مصانع بيرمنجهام ومَعارضها في يونيو ١٨٤٦، أكد للصحافة بنبرة تتميز بالضجر بعد تجاربه مع الجمهور البريطاني في أماكنَ أخرى أنه «يجب النظر إليه بوصفه مجرد زائر غير رسمي». إلا أنه لم يتمكن من الإفلات من أن يصبح شيئًا أشبه ما يكون بمعروض. فقد خرج متنكرًا ذات مساء للتنزه ودلف إلى خيمة عرض ليشاهد عرضًا لهيكل حوت ضخم. وسرعان ما تعرف عليه العارض، الذي أخذ يعلن للمتجمهرين خارج خيمة العرض أن «بوسعهم الفُرجة بالسعر نفسه على هيكل الحوت والمحارب الأكبر إبراهيم، قاهر الأتراك جنبًا إلى جنب» وقد تدافع الحشد للدخول وكان لابد من تدخل شرطة بيرمنجهام لإنقاذ ولي العهد[(٢)].

ويمكن مصادفة هذا النوع من الفضول في كل وصف تقريبًا لأوروبا القرن التاسعَ عشرَ من جانب كُتّاب من الشرق الأوسط. فحوالي أواخر القرن، عندما بدأ كاتبٌ أو كاتبان مصريان في تأليف أعمال قصصية بالأسلوب الروائي الواقعي، جعلا الرحلة إلى أوروبا موضوعهما الأول. وغالبًا ما تستحضر القصص التجربة الخاصة مع الغرف عن طريق وصف فرد مُحاط ومَعرض للفُرجة، كما لو كان شيئًا معروضًا، وقد وجد اثنان في إحدى هذه القصص في أول يومٍ لهما في باريس أنهما.. «كلما وقفا على دكان أو خان، أحاط بهما كثير من الناس، من نساء ورجال، ينظرون لهيئة برهان الدين وملبسه»[(٣)]. ويمكن الإشارة إلى أضعاف مضاعفة من مثل هذه

---

= Alain Silver, 'The first Egyptian student mission to France under Muhammad Ali', Modern Egypt: Studies in Politics and society, ed., Elie kedourie and Sylvia G. Haim (London: Frank Cass, 1980) p. 13

(1) Georges Douin, Histoire du règne du khédive Ismaïl 2: 4-5.

(2) The Times, 16th June 1846; Aimé Vingtrinier, Soliman-Pacha Colonel Sève: Généralissime des armées; ou, Histoire des guerres de l'Egypte de 1820 à 1860 (Paris: Didot, 1886), pp. 500-501.

(٣) علي مبارك، عَلَمُ الدين، (الإسكندرية، ١٨٨٢)، ص٨١٦.

القصص، لكنني أود الآن الإشارة فحسب إلى أن أوروبا كانت بالنسبة للزائر من الشرق الأوسط مكانًا يمكن أن يتعرض المرء فيه لأن يصبح شيئًا معروضًا، يتجمع الناس حوله ويتفرَّجون عليه.

ولابد من أن أوضح طبيعة اهتمامي الخاص بهذه السخرية، لأن ميل الأوروبيين إلى التوقف والفُرجة قد أُشير إليه من قبلُ أحيانًا. والواقع أن كلمات كتلك التي استشهدت بها من أقوال المبعوث العثماني وهو في طريقه إلى برلين قد قُدِّمَت كجزء من دليل على اختلاف تاريخي جوهري بين الأوروبيين والشعوب الأخرى، الاختلاف بين فضول الأوروبي تجاه الأماكن والشعوب الغربية، و«الافتقار العام إلى الفضول» من جانب الآخرين، ويقال إن الاختلاف يرجع إلى الازدهار العظيم للفضول الثقافي الأوروبي عند بداية العصر الحديث ويصوِّره في الوقت نفسه. ويقال لنا إنه يجب فهمه، من حيث الجوهرُ بوصفه «اختلافًا في الموقف»[1]. ومن شأن أناس كثيرين، بمن في ذلك أنا نفسي، أن يجدوا أنه من غير المستساغ أن يكون بوسع مثل هذه الفُرجة المساعدة على أن تكون دليلاً على وجود الفضول الثقافي أو غيابه ضمن جماعة من الجماعات. إلا أن هناك أيضًا الإيحاء بأن هذا «الموقف» - إذا كان يُراد لنا فهمُ الأمر على هذا النحو - هو موقف طبيعي بمعنىً ما. ويبدو أنه يُراد الإيحاء لنا بأن مثل هذا الفضول ليس أكثر من العلاقة الحُرَّة لشخص مع العالم، والتي ظهرت في أوروبا بمجرد أن قاد «تفكك العُرَى اللاهوتية» إلى «تحرير الأذهان البشرية». إن قليلين من الناس سوف يشكُّون في هذا الافتراض. والواقع أنني سوف أبين أن فكرة «العُرى اللاهوتية» التي تتفكك أو تنكسر، تاركة الفرد في مواجهة العالم، لا تزال تحكم فهمنا للمواجهة التاريخية للشرق الأوسط مع الغرب الحديث، بل وللصراعات السياسية في الشرق الأوسط اليوم. ويتمثل السبب في سلوكي لدرب غير مباشر عبر هذه السخرية في أنني أود أن أدرس طريقة التعامل مع العالم والتي وجدها الكُتَّاب من الشرق الأوسط في أوروبا بوصفها شيئًا غير طبيعي بل ساخر، يعتمد إن جاز القول على لاهوت معين خاص به.

**الكيان الموضوعي:**

إذا سلمنا مؤقتًا بهذا الموقف الفضولي للذات الأوروبية، فبوسعنا أن نلاحظ أولاً وقبل كل شيء أن الزائر غيرَ الأوروبي قد واجه في أوروبا أيضًا ما قد يبدو «كيانًا موضوعيًا» مطابقًا. وقد انبثق فضول الذات عن طريق مجموعة متنوعة من آليات عرض الأشياء كموضوع لها.

---

(1) Lewis, Muslim Discovery, pp. 229-301.

ولم تكن مواجهة إبراهيم باشا مع الحوت وتجربة الطلاب التي تتمثل في محاكاتهم محاكاة ساخرة في مسارح باريس غير بدايات هيِّنة. والحال أن الطالب من تلك المجموعة والذي نشر إفادة عن إقامتها في باريس، قد كرَّس عدة صفحات لظاهرة «السبكتاكل» الباريسية، وهي كلمة لم يجد لها مقابلاً عربيًا، وإلي جانب الأوبرا والأوبرا - كوميك، كان من بين أنواع السبكتاكل المختلفة التي وصفها «مواضع يُصَوَّر فيها للإنسان منظر بلد أو أرض أو نحو ذلك، فمن ذلك «بانورمة». . ومنها «كسمورمة». . ومنها «ديورمة». . ومنها «أورانورمة». . ومنها «أوروبرمة». وقد أوضح تبيينًا لذلك، أنه في بانوراما للقاهرة «ترى كأنك على منارة[1] السلطان حسن مثلاً، والرميلة تحتك وباقي المدينة»[2].

وكانت البانورامات مقدمات للمَعارض العالمية، والتي كانت تُنَظَّم على نطاق لا يكفُّ عن الاتساع مع دخول أوروبا عصرها الإمبراطوري. وجنبًا إلى جنب عروض عامة وسياسية أخرى، بما في ذلك مؤتمرات المستشرقين الدولية الباذخة بشكل متزايد، والتي عُقِدَ أولُها في باريس في عام ١٨٧٣، أصبحت هذه الأحداثُ الموضوعَ الرئيسيَّ للكتابات العربيةَ عن الغرب الحديث. وبحلول العقد الأخير من القرن التاسعَ عشرَ، كان أكثر من نصف الكتب التي تصف رحلات إلى أوروبا والتي نشرت في القاهرة قد كتب لوصف زيارات إلى مَعرض عالمي أو إلى مؤتمر دولي للمستشرقين[3] وتكرس هذه الكتب مئات الصفحات لوصف النظام الخاص

(١) (مئذنة مسجد- المترجم).

(٢) الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ٢: ١٢١.

(٣) من الأعمال الثمانية التي نُشرت في القاهرة خلال السنوات العشر الأخيرة للقرن التاسعَ عشرَ والتي تصف بلدان وأفكار أوروبا، كانت خمسة عبارة عن تقارير عن رحلة إلى مؤتمر استشراقي أو مَعرض عالمي: ديمتري ابن نعمة الله خلاط، سفْر السفَر إلي مَعرض الحضَر، وهو تقرير عن مَعرض باريس العالمي لعام ١٨٨٩، (القاهرة: مطبعة المقتطف، ١٨٩١)؛ محمود عمر الباجوري، الدور البهية في الرحلة الأوروبية، وهو تقرير عن رحلة إلى المعرض العالمي في باريس، ومؤتمر المستشرقين الدولي الثامن، استوكهولهم، ١٨٨٩ (القاهرة: ١٨٩١)؛ محمد أمين فكري، إرشاد الألبَّا إلى محاسن أوروبا، وهو تقرير عن الرحلة نفسها؛ أحمد زكي، السفر إلى المؤتمر، وهي الرسائل التي كتَبها على أوروبا، وهو تقرير عن رحلة إلى مؤتمر المستشرقين الدولي التاسع، لندن ١٨٩٢ (القاهرة، ١٨٩٣) والدنيا في باريس، وهو تقرير عن مَعرض باريس العالمي (القاهرة، ١٩٠٠) وفي العقد السابق (ثمانينيات القرن التاسعَ عشر) تضمن العملان الرئيسيان عن أوروبا تقارير عن مَعرض باريس لعام ١٨٧٨ ومَعرض ميلانو لعام ١٨٨١ في محمد بيرم، صفوة الاعتبار بمستودع الأمصار والأقطار، ٥ مجلدات (القاهرة، ١٣٠٢-١٣١١، ١٨٨٤/ ١٨٨٥-١٨٩٣/ ١٨٩٤)، ٣: ٥٤، ٧٣-٨١، وعن مؤتمر الخيال للمستشرقين في باريس في علي مبارك، عَلَمُ الدين، ص١١٥٣-١١٧٩ وفيما يتعلق بالكتابات المصرية عن أوروبا في القرن التاسعَ عشرَ، انظر =

والتقنية الخاصة لمثل هذه العروض - حشود المشاهدين الفضولية، شكل المَعرض والنموذج، تنظيم البانورامات والمنظورات، عرض المكتشفات والسلع الجديدة، عمارة الحَديد والزجاج، نظم التصنيف، حسابات الإحصاء، المحاضرات، الخطط والكتب الإرشادية - باختصار، مجمل جهاز ما سوف أشير إليه بـ «التمثيل»: كل شيء مجموع ومرتب بحيث يكون صورة لشيء ما، بحيث يمثل التقدم والتاريخ، الصناعة البشرية والإمبراطورية؛ كل شيء معروض والعرض كله الذي يَستحضر دائمًا بطريقة ما حقيقةً معينةً أكبرَ.

إن عروضًا كالمَعرض العالمي ومؤتمر المستشرقين تعرض العالم بوصفه صورة. فهم ينظمونه أمام جمهور بوصفه موضوعًا معروضًا، للفرجة عليه، وتجربته وبحثه. وقد زعم مَعرض عام ١٨٥١ الكبير في لندن أنه يمثل لزواره الذين وصلوا إلى ستة ملايين زائر «صورة حيةَ لتطور الجنس البشري»(١). وجرى الزعم بالطريقة نفسها عند افتتاح المؤتمر الدولي التاسع للمستشرقين في لندن في عام ١٨٩٢ أن الاستشراق قد «عرض أمامنا التطور التاريخي للجنس البشري»(٢).

وكان مستشرق من المستشرقين الأوائل، هو العالم الفرنسي الكبير سيلفيستر دو ساسي، قد ارتأى عملية العرض هذه بشكل مماثل للغاية للمَعارض العالمية التي نُظِّمَت بعد ذلك، فهو قد خطط لإنشاء مُتحَف، كان يتعين أن يكون «مستودعًا ضخمًا لموضوعات من شتى الأنواع، وللرسوم، وللكتب الأصلية، وللخرائط، ولكتب الرحلات، تُقَدَّم كلها لأولئك الذين يريدون تكريس أنفسهم لدراسة (الشرق)، وذلك بطريقة تساعد على أن يشعر كل طالب من هؤلاء الطلاب بأنه قد نُقِلَ، كما لو كان عن طريق السحر، إلى وسط قبيلة منغولية مثلاً أو إلى وسط الجنس الصيني، تبَعًا للموضوع الذي اختاره لدراساته»(٣).

وبحلول العقود الأخيرة للقرن، ففي كل مكان تقريبًا ذهب إليه زوار من الشرق الأوسط

---

= Ibrahim Abu- Lughod., Arab Redisovbery of Europe, and Anouar Louca, Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe siècle.

(1) Asa Briggs, The Age of Impovement, 1783- 1867, rev. ed. (London: Longmans, 1979), p. 398.

(2) International Congress of Orientalists, Transactions of the Ninth Congress, London, 5-12 September 1892, ed. E. Delmar Morgan, 2 vols (London, International Congress of Orientalists, 1893), 1: 34

(٣) نقلاً عن Edward W. Said, Orientalism, p. 165.

بدا أنهم يواجهون هذا العرض للعالم بوصفه صورة. لقد زاروا المتاحف ورأوا ثقافات العالم مصورة في موضوعات مرتبة خلف الزجاج، وفق ترتيب تطورها، وجرى أخذهم إلى المسرح، وهو مكان صَوَّر فيه الأوروبيون لأنفسهم تاريخهم، كما أوضح كُتَّاب مصريون عديدون، وقضوا أوقات ما بعد الظهيرة في الحدائق العامة، المنظمة تنظيمًا دقيقًا «بحيث تجتمع فيها أشجار ونباتات من كل أنحاء العالم»، كما ذكر كاتب عربي آخر. ولم يكن هناك مفر من أن يقوموا برحلات إلى حديقة الحيوان، وهي نتاج للتغلغل الاستعماري في القرن التاسعَ عشرَ في الشرق «الذي دفع جزية رمزية على شكل حيوانات». كما كتب الناقد تيودور آدورنو(١).

والحال أن هذه التمثيلات للنظام الثقافي والاستعماري للعالم، والتي واجهها ووصَّفها بشكل متواصل زوار إلى أوروبا، كانت علامةَ ثقة تاريخية كبرى، فقد عبرت العروض المرتبة في أماكن كهذه للتسلية الحديثة عن اليقين السياسي لعصر جديد. وقد أعلن رئيس مؤتمر المستشرقين الذي عُقدَ في عام ١٨٩٢ «أن إنجلترا تُعَد في الوقت الحاضر أعظمَ إمبراطورية شرقية عرفها التاريخ حتى الآن. وهي تعرف ليس فقط كيف تستولي، بل وكيف تحكم»(٢). على أن المَعارض، والمتاحف والعروض الأخرى لم تكن مجرد انعكاسات لهذا اليقين، بل كانت وسيلةً لإنتاجه، عن طريق تقنيتها في عرض التاريخ، والتقدم، والثقافة والإمبراطورية في شكل «موضوعي» وكانت مناسبات للتأكد من مثل هذه الحقائق الموضوعية، في عالم أصبحت فيه الحقيقةُ مسألةً تخص ما يسميه هيدجر بـ«يقين التمثيل»(٣).

على أن يقين التمثيل هذا يتميز بنوعية مفارقة، سوف أحاول تسليط الضوء عليها، فعن طريق قراءة من بعض الإفادات العربية عن المَعرض العالمي، قد يكون من الممكن توسيع فهم الكيان الموضوعي الغريب والحقائق الموضوعية بدرجة غريبة، والتي واجهها الزوار من خارج

---

(1) Theodor Adorno, Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life, trans E. F. N. Jephcott (London: Verso, 1978), p. 116;

وفيما يتعلق بالمسرح، انظر على سبيل المثال محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمان، ص ٤٣٤، وفيما يتعلق بالحديقة العامة، محمد السنوسي التونسي، الاستطلاعات الباريسية في مَعرِض سنة ١٨٨٩ (تونس، ١٣٠٩ هجرية) ص٣٧.

(2) International Congress of Orientalists, Transactions, 1: 35.

(3) Martin Heidegger, 'The age of the world picture' in The Question Concerning Technology and Other Essays, p. 127.

أوروبا. وسوف أبين أن الغرابة لم تنشأ كما قد يتخيل المرء من النوعية «المصطنعة» للمَعارض والعروض والتمثيلات التي لا تنتهي، فهي قد نشأت من وقع «واقع خارجي» تزعم مثل هذه الاصطناعية البادية أنه يخصها. وكان مصدر الحقائق الموضوعية هو التمييز الخاص الذي أُجريَ بين المَظهَري و«الواقعي»، بين المَعرض والعالم. وكانت هذه خاصية ربما وجد الزوار غيرُ الأوروبيين - إذ وجدوا أنهم في أغلبَ الأحيان ليسوا مجرد زوار بل موضوعات معروضة - أنها ملحوظة بدرجة أكبرَ إلى حد ما.

**التمثيل:**

لقد بدا للوهلة الأولى أن التمايز بين التمثيل و«الواقع الخارجي» محدد بشكل بالغ الوضوح. وسوف أذكر ثلاثَ سمات للمَعارض العالمية من أجل بيان كيف جرى بناء هذا التمايز: الواقعية الظاهرة للمعروضات، وتنظيمها حول مركز مشترك، ووضع الزائر بوصفه شاغلاً لهذه النقطة المركزية.

فأولاً، كان من الجدير بالملاحظة كيف أن المَعارض بدت وكأنها تقدم نموذجًا مكتملاً لعالم خارجي. وكما لاحظ الزائر المصري، فإن الأمر قد وصل إلى حد تغيير بياض المباني التي تمثل أحد شوارع القاهرة. وهذا النوع من دقة التفصيل على وجه التحديد هو الذي خلق اليقين، وقع تطابق مقرر بين النموذج والواقع. وغالبًا ما كانت بعضُ المعروضات الأكثر واقعية نماذجَ للمدينة التي كان المَعرض مقامًا فيها، أو للعالم الذي زعمت أنها مركزه. ودائمًا ما كانت الواقعيةُ التي رسمت وبنيت بها هذه النماذج مثارَ دهشة الزائر. وقد ضم مَعرضُ عام ١٨٨٩، مثلاً، كرةً جغرافيةً ضخمةً وُضعَت في مبنًى خاص. ووصف كاتبٌ عربيٌ تشابُهَهَا غيرَ العادي مع الواقع: «إن الخرائط العادية لا تشبه العالم تمامًا، مهما كانت متقنة، وذلك لأنها مسطحة في حين أن الأرض كروية، أما الكرات الجغرافية التقليدية فهي صغيرة للغاية، ولا تُرسَم البلدان عليها بصورة واضحة، لكن هذه الكرة الجغرافية يبلغ قطرها ١٢,٧٢ متر ويبلغ محيطها ٤٠ مترًا. ويطابق الملليمتر الواحد على سطحها كيلو مترًا واحدًا على سطح الأرض. وتظهر مدينة كالقاهرة أو الإسكندرية عليها بوضوح، وهي مصنوعة من قضبان من الحديد مغطاة بورق مُقوّى يتخذ شكل الأرض. وهي مرفوعة على محور تدور عليه بسهولة. وفوقها قبة ضخمة، وتظهر عليها الجبال، والوديان والمحيطات، حيث تنتصب الجبال فخورة بالبروز. ويرتفع الجبل الذي يبلغ ارتفاعه ٢٠,٠٠٠ قدم إلى أكثر من ٦ ملليمترات، مما يجعله

ملحوظًا بوضوح. وتدور الكرة الجغرافية على محورها دورة كاملة كل ٢٤ ساعة، وتدور كل ثانية ملليمترًا واحدًا»[(١)][(*)].

وقد عُرِضَت تمثيلات دقيقة بدرجة مماثلة للمدينة التي أُقيم المَعرض فيها. ففي مركز مَعرض باريس لعام ١٨٧٨ وجد الزوار جناح مدينة باريس، الذي ضم معروضات ونماذج «لكل ما يرتبط بوظائف المدينة: المدارس، شبكات الصرف الصحي، محطات الضخ، التعمير الحضري». وكذلك خططًا للمدينة في صورة ثلاثية الأبعاد[(٢)]. وقد تم تجاوز ذلك في مَعرض باريس التالي، في عام ١٨٨٩، حيث تمثل أحد أكثر المعروضات إثارة في «بانوراما للمدينة. وكما وصفها الكاتب العربيُّ نفسُه، فقد تألفت هذه البانوراما من منبر للمشاهدة يقف عليه المرء، تحيط به صُوَر المدينة، وقد نُصبت الصور وأُضيئَت بطريقة يشعر معها الناظر وكأنه يقف في مركز المدينة نفسها، والتي بدا أنَها تتجسد حولَه كصورة واحدة، راسخة «لا تخالف الحقيقة بوجه»[(٣)].

وثانيًا: فإن العلاقة المقررة بشكل واضح بين النموذج والواقع قد عززها مشاطرتهما لمركز مشترك. فنموذج أو بانوراما المدينة قد انتصبت في مركز ساحات المَعرض، والتي مُدِّدَت هي نفسُها في مركز المدينة الواقعية، وقد مَثَّلت المدينةُ بدورها نفسَها بوصفها العاصمةَ الإمبراطوريةَ للعالم، وبَسَط المَعرضُ المقام في مركزها معروضات إمبراطوريات وأمَم العالم طبقًا لذلك. ففرنسا، على سبيل المثال تشغل المكان المركزي في ساحة مارس تحيط بها معروضات الدول الصناعية الأخرى، التي تحيط بها مستعمراتها والأمم الأخرى وفق الترتيب المناسب. (يقال لنا في دليل إرشادي صادر بالفرنسية تحت عنوان «مصر، تونس، المغرب ومَعرض عام ١٨٧٨»: «لا يجب للمرء البحث عن الجناح المصري في ساحة مارس. وتفسير

---

(١) السنوسي، الاستطلاعات، ص ص٢٤٣- ٢٤٤.

(*) أعدنا ترجمة الاستشهاد عن الإنجليزية، لتعذر العثور على الأصل «المترجم».

(2) Clovis Lamrre and Charles Fliniaux, L'Egypte, la Tunisie, le Maroc et l'exposition de les pays etranqers et l'exposition de 1878,

في سلسلة

Les pays étrangers et l'exposition de 1878, 20 vols. (Paris Libraire 1878, 20 vols. (Paris: Libraire Ch. Delagrave, 1878). P. 123.

(٣) السنوسي، الاستطلاعات، ص ص٢٤٣- ٢٤٤.

ذلك بسيط، فالبلد لا يملك صناعة على الإطلاق، بالمعنى الصحيح..»[1]. والحال أن المركز المشترك الذي يتقاسمه المَعرض»، والمدينة والعالم قد عزز العلاقة بين التمثيل والواقع، تماماً مثلما مكَّنت العلاقةُ المرءَ من تحديد مثل هذا المركز باديء ذي بدء.

وأخيراً، فإن ما ميَّز واقعية النموذج عن الواقع الذي زعم تمثيله هو أن تلك النقطة المركزية كان يقف عليها شاغل، الشخص الواقف على منبر المشاهدة. لقد كان تمثيل الواقع دائماً عبارة عن معروض جرى ترتيبه لمراقب في وسطه، لنظرة مراقبة مُطوِّقة ومفصولة من جانب النظام الدقيق للمَعرض. وإذا كان بوسع معروضات المَعرض المبهرة استحضارٌ واقعيٌ تاريخيٌ وسياسيٌ أكبرُ معينَ، فإن ذلك يرجع إلى أنها قد رُتِّبَت بحيث تتطلب هذه النظرة المنفصلة. وكلما طَوَّق المعروضُ الزائرَ وحاصره، كلما انفصلت النظرة عنه، مثلما ينفصل الذهن عن العالم المادي الذي يراقبه. وهناك تلميح إلى الانفصال في وصف للجناح المصري في مَعرض باريس لعام ١٨٦٧:

مَثَّل مُتحَفٌ مقامٌ داخل معبد فرعونيٍّ العصرَ القديمَ، ومَثَّل قصرٌ باذخُ التزيين بالأسلوب العربي، العصورَ الوسطى، وصَوَّر خانٌ للتجار وللعازفين المغنين تصويراً حيّاً عادات اليوم. وتساعد أسلحة من السودان، وجلود الحيوانات البرية، والعطور، والسموم والنَباتات العلاجية على نقلنا مباشرة إلى المناطق الاستوائية. وتدعونا الأواني الفخارية من أسيوط وأسوان، والمزركشات والملابس المصنوعة من الحرير والذهب إلى أن نلمس بأصابعنا حضارةً غريبة. وقد جرى تشخيص كل الأجناس الخاضعة لنائب الملك من جانب أفراد مختارين بعناية. واحتكت أكتافنا بأكتاف الفلاحين المصريين، ومررنا أمام بدو الصحراء الليبية الراكبين جمالهم العربية البيضاء الجميلة، لقد كان هذا العرض الفخم يخاطب العقل مثلما كان يخاطب العينين. لقد كان يعبر عن فكرة سياسية[2].

لقد حوَّلت الواقعيةُ الملحوظةُ لمثل هذه العروض حضارةً غريبةً إلى موضوع يكاد الزائر أن يلمسه. إلا أنها قد ظلت بالنسبة للعين المراقبة، المحاطة بالعرض ولكن المتميزة عنه بوضع الزائر، مجردَ تمثيل صورة لواقع غريب ما. وهكذا كان هناك، في واقع الأمر، زوجان متوازيان من التمايزات؛ بين الزائر والمعروض، وبين المعروض وما يعبر عنه. وقد انفصل التمثيل عن الواقع السياسي الذي زعم تصويره كما انفصل الذهن عما لاحظه.

---

(1) Lamarre and Fliniaux, L'Egypte, la Tunisie, le Maroc et l'exposition de 1878, p. 133.

(2) Edmond About, Le fellah: souvenirs d'Egypte (Paris: Hachette, 1869), pp. 47-8.

إلا أنه رغم هذه الطرق الخاصة بخلق التمايز المقرر بين التمثيل والواقع، لم يكن من السهل دائمًا في باريس معرفةُ أين ينتهي المَعرض وأين يبدأ العالم نفسه؟ صحيح أن حدود المَعرض كانت محددةً تحديدًا واضحًا، عن طريق جدران محيطة عالية وبوابات ضخمة. إلا أنه كان هناك- كما بدأ الوفد المصري يكتشف- جانب كبير من العالم الواقعي في الخارج- في شوارع باريس وما وراء شوارع باريس- شبيه بالمَعرض العالمي؛ تمامًا كما كان المَعرض شبيهًا بالعالم الخارجي إلى حد بعيد. وقد بدا الأمر وكأن العالم الواقعي خارج البوابات، رغم الجهود الدؤوبة داخل المَعرض لبناء تمثيلات متقنة للعالم الواقعي في الخارج، قد تحول- كما سوف نرى- إلى ما يشبه امتدادًا للمَعرض. وسوف يواصل هذا المَعرضُ الممتدُّ طرحَ نفسه بوصفه سلسلةً من التمثيلات، تمثل واقعًا خارجيًا. ولذا فإننا يجب أنَ نفكر فيه ليس بوصفه مَعرضًا بقدر ما يجب أن نفكر فيه بوصفه تيهًا، تيهٌ يحتوي في ذاته مخارجه[1]. إلا أنه ربما كان تعاقب المَعارض قد أصبح من الدقة ومن الشمول بحيث أن أحدًا لم يدرك قط أن «العالم الواقعي» الذي وَعَدَت به لم يكن هناك. ربما باستثناء المصريين.

**العالم بوصفه مَعرِضًا**

لدراسة هذه المفارقة، سوف أبدأ مرة أخرى من داخل المَعرض، بالعودة إلى السوق الشرقية المصرية المشاكلة. لقد جاء جانب من الصدمة التي شعر بها المصريون على وجه التحديد من مدى «واقعية» الشارع المزعومة. ليس فقط أن البياض قد جرى تغييره، وأن الحمير كانت من القاهرة، وأن الفطائر المصرية المعروضة للبيع بدت وكأن مذاقها هو مذاق الفطائر المصرية الحقيقية. بل إن المرء كان يدفع ثمنها، كما نقول، بنقود حقيقية. فالروح التجارية لجولات ركوب الحمير، وأكشاك السوق الشرقية والفتيات الراقصات لم تكن تختلف عن الروح التجارية للعالم الخارجي، وكان هذا هو الشيء الواقعي، بمعنى أن ما تعرضه الروح التجارية هو الشيء الواقعي. ولم تكن الروح التجارية للمَعارض مصادفة، بل

---

(١) فيما يتعلق بهذا التيه انظر

Jacques Derrida, Speech And Phenomena, and other Essays on Husserl's Theory of Signs, p. 104

وكذلك كتاباته اللاحقة، وكلها كما أشار ذات مرة، «مجرد تعليق على الجملة بشأن التيه»:

' Implications: Interview with Henri Ronse', in Positions, trans. Alan Bass (Chicago. University of Chicago Press, 1981). P. 5

نتيجة لنطاق التمثيل - الذي حاولته - وللاقتصاد الحديث الاستهلاكي، الذي كان يتطلب تسلية كهذه. واعتبارًا من المَعرض العالمي لعام ١٨٦٧ في باريس، والذي بلغ حجمه أربعة أضعاف حجم أي مَعرض سابق، جرى سداد نفقات الحدث بتحميل كل عارض نفقات تأثيث الجناح، وبإدخال حوانيت وأماكنَ للتسلية ضمن مجمل ساحة المَعرض[(١)].

وكنتيجة لذلك أخذت المَعارض تتزايد شبهًا مع الجهاز التجاري لبقية المدينة. وكان هذا الجهاز، بدوره، يتغير بسرعة في أماكنَ مثل لندن وباريس- حيث كانت المحالُّ الصغيرةُ، والمملوكةُ ملكيةً فرديةً، والمستندة في أغلب الأحوال إلى الحرف المحلية - تُخلي السبيل أمام الجهاز الأكبر الذي يتألف من رواقات التسوق والمتاجر الكبرى التي تبيع سلعًا متنوعةً. وقد افتُتح متجر بون مارشيه في عام ١٨٥٢ (وبحلول نهاية العقد التالي كان رقم مبيعاته سبعة ملايين من الفرنكات) وافتُتح متجر اللوفر في عام ١٨٥٥، ومتجر بريتنامب في عام ١٨٦٥[(٢)]. والحال أن حجم المتاجر والرواقات التجارية الكبيرة الجديدة، وكذلك بناءها المعماري كذلك قد جعلا من كل واحد منها مَعرضًا في حد ذاته تقريبًا، وقد قدَّم «دليلُ باريس المصور» وصفًا نموذجيًا:

«إن هذه الرواقات، وهي ابتكار حديث من مبتكرات الترف الصناعي، عبارة عن ممرات ذات أسقف من الزجاج وجدران من الرخام، تمتد عبر كتل بأكملها من الدُّور، التي اجتمع أصحابها في هذه المغامرة، وعلى كل من جانبي الممرات التي تستمد ضوءَها من أعلى، تمتدُّ المحالُّ الأكثرُ روعةً، بحيث إن رواقًا من هذا النوع يُعَد مدينةً بل عالمًا مصغرًا»[(٣)].

وتتضمن الإفاداتُ المصريةُ عن أوروبا العديدَ من حالات الوصف لهذه العوالم الميكانيكية المصغرة، حيث كان العالم الواقعي، كما هو الحال في المَعرض، شيئًا مخلوقًا في تمثيل سلَعه.

---

(1) Susan Lee Yeager, 'The Ottoman Empire on exhibition: the Ottoman Empire at international exhibitions 1851- 1867, and the sergui-i umumi osamani, 1863' (PH.D. dissertation, Columbia University, 1981), p. 168.

(2) David Harvey, Consciousness and the Urban Experience: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization (Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1985), p. 118.

(٣) نقلاً عن:
Walter Benjamin, 'Paris, capital of the nineteenth century', in Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, pp. 146- 7.

وقد قيل عن المتاجر التنويعية الكبيرة، إن المرء يعجب من «حسن انتظامها وسعتها» وإن «البضائع فيها مُرَتَّبة أحسن ترتيب، مصفوفة على الرفوف مع كمال الاتساق وحسن الوضع»[1]. وقد علق الزوار غيرُ الأوروبيين بشكل خاص على الألواح الزجاجية، داخل المتاجر وعلى طول الرواقات المضاءة بالغاز، والتي كانت تفصل المراقب عن السلع المعروضة: «إن السلع مرتبة كلها خلف ألواح من الزجاج الشفاف، وفق أروع نظام.. ويجتذب منظرُها الباهرُ آلافَ المتفرجين»[2](*). لقد أدخلت الألواحُ الزجاجيةُ نفسَها بين الزوار والسلع المعروضة، بما يجعل الأوائل مجرد متفرجين ويضفي على السلع البعدَ الذي هو مصدر كيانها الموضوعي، وكما أن المَعارض كانت تصبح أكثر تميزاً بالروح التجارية، فإن جهاز التجارة كان يصبح وسيلة لخلق وقع واقِع يتعذر تمييزه عن وقع الواقع الذي يخلقه المَعرِض.

ويُشار إلى جانب من تجربة عالم التجارة والمستهلكين الحديثَين المنظم تنظيمًا غريبًا في أول رواية قصصية عن أوروبا تنشر بالعربية. وتحكي هذه الروايةُ، التي ظهرت في عام ١٨٨٢، قصةَ اثنين من المصريين سافرا إلى فرنسا وإنجلترا في صحبة مستشرق إنجليزي. وفي أول يوم لهما في باريس يهيم البَطَلان المصريان على وجهيهما في أروقة متجر جملة واسع، مضاء بالغاز. ويجدان داخل المبنى ممرات طويلة يؤدي كل منها إلى الآخر. ويمشيان من ممر إلى الممر الذي يليه، وبعد فترة يشرعان في البحث عن المخرج. وعندما ينعطفان يريان شيئا أشبه بمخرج، حيث يقترب الناس من الاتجاه المقابل، لكنه يتكشف عن مرآة، تغطي مجمل عرض وارتفاع الجدار، بينما الناس الذين كانوا يقتربون لم يكونوا غير انعكاساتهما. ويتجهان إلى ممر آخر ثم إلى ممر ثالث، لكن كل ممر لا ينتهي إلا إلى مرآة. وبينما كانا يشقان طريقهما عبر ممرات المبنى، مَرَّاً بمجموعات من الناس المنكبين على العمل. كان هؤلاء الناس «يشتغلون بصف البضائع وتنظيمها ووضعها في الصناديق والعلب، وكان كل من هؤلاء الناس ينظر إليهما مع السكون والوقار من غير أن يفارق محله أو يترك شغله». وبعد التجول صامتَين بعض الوقت عبر المبنى، يدرك المصريان أنهما قد تاها تمامًا ويأخذان في الذهاب من قاعة إلى أخرى بحثًا عن مخرج، دون أن «يعارضهما أحد، إلى أن ظهر عليهما أنهما أخطئا الطريق». وفي نهاية الأمر ينقذهما مدير المتجر، الذي يأخذ في إطلاعهما على طريقة نظيمه، مشيراً إلى أن السلع التي يجري تنظيمها

(١) مبارك، علَمُ الدين، ص٨١٨.

(٢) إدوار بك الياس، مشاهد أوروبا وأمريكا (القاهرة، ١٩٠٠)، ص٢٦٨.

(*) أعدنا ترجمة الاستشهاد عن الإنجليزية، لتعذر العثور على الأصل «المترجم».

وتعليبها تمثل منتجات كل بلد من بلدان العالم[١]. من ناحية، تصوِّر هذه القصة مهرجانًا للتمثيل، احتفالاً بعالم الموضوعات المنظم وانضباط النظرة الأوروبية. وفي الوقت نفسه، فإن التجربة المربكة مع المرايا تقوض هذا النسق للنظام التمثيلي. وقد تَذَكَّر كاتبٌ مصري أسبق تجربةً مماثلة مع المرايا في أول يوم له في إحدى المدن الأوروبية. فعندما وصل إلى مارسيليا، دخل قهوة تصورها مخطئًا في البداية على أنها «قصبة عظيمة نافذة لما أن بها كثيرًا من الناس، فإذا بدا جماعة داخلها أو خارجها ظهرت صورهم في كل جوانب الزجاج وظهر تعددهم مشيًا وقعودًا وقيامًا فيظن أن هذه القهوة طريق، وما عرفت أنها قهوة مسدودة إلا بسبب أني رأيت عدة صورنا في المرآة فعرفت أن هذا كله بسبب خاصية الزجاج. فعادة المرآة عندنا أن تثني صورة الإنسان»[٢].

وفي مثل هذه القصص، يبدو الأمر وكأن عالم التمثيل محل إعجاب لما يتمتع به من نظام مبهر، إلا أنه يظل هناك شك في أن كل هذا الواقع ليس غير وقع. ولعل العالم يظل بصورة حتمية تيهًا، بدلاً من أن يكون داخلاً متميزًا عن- ومعرَّفًا عن طريق- خارجه.

وعلى أية حال، فإن تجارب المَعرض العالمي غير العادية والمزعجة في بعض الأحيان يبدو أنها تتكرر، في مثل هذه القصص، في العالم الخارجي، وهو عالم ممرات تنتهي بانعكاس المرء، عالم ممرات تقود إلى تيه يتألف من ممرات أخرى، عالم موضوعات مرتبة بحيث تمثل كل بلد في العالم، وعالم أوروبيين منضبطين، متفرجين. وبعبارة أخرى، فإن هذا كله لم يكن يشبه المَعرض العالمي في مجرد روحه التجارية. فمن خواص الأسلوب الذي بدا أن الأوروبيين يحيَون به انشغالهم بما وصفه الكاتب المصري نفسه بـ«انتظام المنظر». فأوروبا التي يقرأ عنها المرء في الإفادات العربية مكانٌ للانضباط وللترتيب البصري، للنظرات الصامتة والتظاهرات الغريبة، لتنظيم كل شيء ولكل شيء منظم بحيث يمثل، بحيث يستدعي - شأنه في ذلك شأن المَعرض - معنىً ما أوسع. ويترتب على ذلك بصورة مفارقة أن المرء لا يواجه خارج المَعرض العالمي العالمَ الواقعيَّ بل مجرد نماذج وتمثيلات أخرى لما هو واقعي. فخارج المَعرض والمَتجر التنويعي في كل مكان ذهب إليه الزوار غيرُ الأوروبيين - المُتحَف ومؤتمر المستشرقين، المسرح وحديقة الحيوان، الريف الذي يواجه بشكل نموذجي في صورة مزرعة نموذجية تعرض آلات جديدة وأساليبَ زراعة جديدةً، شوارع المدينة الحديثة ذاتها بواجهاتها الخارجية المقصودة، بل وجبال الألب بمجرد بناء السكك الحديدية المعلقة - وجدوا أن التقنية

(١) مبارك، عَلَمُ الدين، ص ص ٨٢٩- ٨٣٠.

(٢) الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ٢: ٥٥- ٥٦، وللاطلاع على مثال آخر، انظر مبارك، عَلَمُ الدين، ص٨١٧.

والإثارة هما هما[1] . لقد بدا وكأن كل شيء مرتب أمام المرء كما لو كان نموذج شيء ما أو صورته . وقد رُتِّبَ كل شيء أمام ذات مراقبةٍ في نسق للتدليل (إذا ما استخدمنا الرطانة الأوروبية) معلنًا نفسَه الدال على مدلولٍ .

وربما أمكن قراءة المَعرض في مثل هذه الإفادات على أنه يجسد الطابع الغريب للغرب ، فهو مكان يُدفَع فيه المرء باستمرار إلى العمل كمشاهد من جانب عالَم منظَّم بحيث يمثِّل . وبوسع المسافر القادم من الشرق الأوسط أن يصف في المَعرض الأسلوبَ الغريبَ لعرض العالم والذي يواجه بشكل متزايد في أوروبا الحديثة ، فهو ترتيب خاص بين الفرد وعالم موضوع بدا أن الأوروبيين يعتبرونه تجربة الواقعي . ولتسمحوا لي بأن أذهب مؤقتًا إلى أن وقع- الواقع هذا كان عالمًا معروضًا بشكل متزايد أمام الفرد وفقًا للأسلوب الذي يمكن به ، وبالقدر الذي يمكن به ، عرضه أمامه بوصفه معروضًا . لقد واجه غيرُ الأوروبيين في أوروبا ما يمكن للمرء أن يسميه ، تجاوبًا مع عبارة من هيدجر ، عصر المَعرض العالمي ، أو بالأحرى ، عصر العالم بوصفه مَعرضًا[2] . ويشير المَعرض العالمي هنا ليسَ إلى مَعرِض للعالم بل إلى العالم وقد جرى تصوره واستيعابه كما لو كان مَعرضًا .

وهناك ثلاثُ سمات لهذا العالم ، قدمنا كلاً منها بالفعل ، سوف تثير موضوعات أود استكشافَها في هذا الكتاب . **أولاً**: ادعاؤه الملحوظ بامتلاك اليقين أو الحقيقة : اليقين الظاهر الذي يبدو أن كل شيء مرتب ، ومنظم ، ومحسوب به ، بحيث يبدو غيرَ ملتبس في نهاية المطاف ، ما يبدو أنه وضوحه السياسي . **ثانيًا**: الطبيعة المفارقة التي يتميز بها هذا الوضوح : فيقينه يوجد بوصفه العلاقة المقررة ظاهريًا بين التمثيلات «والواقع» ؛ ومع ذلك فإن العالم الواقعي ، كالعالم الموجود خارج المَعرض ، يتكشف ، رغم كل ما يعد به المَعرض ، عن أنه لا يتألف إلا من تمثيلات إضافية لهذا الواقع . **ثالثًا**: ما سوف أشير إليه بطبيعته الاستعمارية : فعصر المَعرض هو بالضرورة العصر الاستعماري ، عصر الاقتصاد العالمي والقوة العالمية الذي نحيا فيه ، لأن ما كان يتعين جعله معروضًا كان هو الواقع ، العالم نفسه .

(١) ترد عبارة «انتظام المنظر» في مبارك ، عَلَمُ الدين ، ص٨١٧ ، ويرد وصف حديقة الحيوانات في السنوسي ، الاستطلاعات ، ص٣٧ ، والمسرح في الطهطاوي ، الأعمال الكاملة ، ٢ : ١١٩- ١٢٠ ، والمزرعة النموذجية خارج باريس في مبارك ، عَلَمُ الدين ، ص ص١٠٠٨- ١٠٤٢ ، والوقع البصري للشارع في المصدر السابق ، ص ص٤٤٨ ، ٩٦٤ ، وفي إلياس مشاهد ، ص٢٦٨ ، وسكة الحديد المعلقة الجديدة في لوسيرن والولع الأوروبي بالبانورامات في فكري ، إرشاد ، ص٩٨ .

(2) See Heidegger, 'The age of the world picture'.

## النظام الاستعماري

لاستكشاف هذه الموضوعات، سوف أعود في الصفحات النهائية لهذا الفصل مع المسافرين المصريين إلى القاهرة، وسوف أتبين حياة الشرق الأوسط من خلال أعيُن الباحثين، والكُتَّاب والسياح الأوروبيين في القرن التاسعَ عشرَ. وسوف أتساءل: إذا كانت أوروبا قد أخذت تصبح العالمَ بوصفه مَعرضًا فما الذي حدث للأوروبيين الذين رحلوا وذهبوا إلى الخارج؟ كيف جربوا حياةً لم تُعَش بعد، إذا جاز التعبير، كما لو كان العالم صورةً لشيء ما معروض أمام نظر مراقب؟ سوف أبيِّن أن جانبًا من الإجابة يكمن في أنهم لم يدركوا أنهم غادروا المَعرض. كيف كان يمكنهم أن يدركوا ذلك إذا كانوا قد اعتبروا العالم نفسه مَعرضًا؟ إن الواقع هو ما كان يمثل نفسه بوصفه معروضًا، ولذا فلم يكن بالإمكان تصور شيء آخر. ولما كانوا قد عاشوا ضمن عالَم علامات، فقد اعتبروا حالةَ العلامات حالةً كونيةً، وشرعوا في وصف الشرق كما لو كان مَعرضًا.

سوف نبقى في الشرق الأوسط حتى آخر الكتاب، في مصر أواخر القرن التاسعَ عشرَ أساسًا، فهدفي هو دراسة هذا التركيب للنظام ولليقين والذي أشرت إليه بوصفه العالم بوصفه مَعرضًا، في المحاولات الرامية إلى بناء مصر كدولة حديثة أو كولونيالية (حدث احتلال بريطانيا الاستعماري لمصر في أواخر القرن التاسعَ عشرَ، في عام ١٨٨٢، على أنني سوف أستخدم كلمة كولونيالي للإشارة فيما وراء هذا الحدث إلى الطبيعة «الكولونيالية» لنوع السلطة التي سعى الاحتلال إلى توطيد أركانها، وهي سلطة بدأت تتطور حوالي أوائل القرن إن لم يكن قبل ذلك). وليس المقصود بهذا الكتاب أن يكون تأريخًا لهذه العملية، فهذه مهمة لا تزال حتى اليوم مهمةً غيرَ منجزة وناقصة. وبدلاً من ذلك، فسوف أشرح بعض المشاريع، والكتابات والأحداث النموذجية التي يمكنها أن تبيِّن كيف كان يجري تصور تحقيق مثل هذا النظام واليقين، وإلقاء الضوء- كما أرجو- على جانب من طبيعتها الغربية[1].

---

(١) يمكن العثور على أفضل التقارير عن مصر القرن التاسعَ عشرَ في:

Jacques Berque, Egypt: Imperialism and Revolution, Albert Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age, 1798- 1939, Roger Owen, the Middle East in the World Economy 1800-1914.=

سوف أبدأ في الفصلين الثاني والثالث بدراسة التوازيات بين ثلاث ممارسات مميزة انبثق من خلالها إلى الوجود منهجٌ سياسيٌّ حديث: تكوين جيش جديد، إدخال تعليم مدرسي منظم وإعادة بناء القرى والمدن المصرية، والحال أن العمليات الجديدة التي أدرسها - أخذ الفلاحين للمرة الأولي لتدريبهم وتنظيمهم في جيش، هدم المنازل من أجل بناء قرى نموذجية أو لشق شوارعَ مدينة حديثة، تنظيم التلاميذ في صفوف من الفصول التي تشملها مدارسُ منظمةٌ على شكل ثُكناتٍ - تُكرِّر كلُّها إحداها الأخرى كأعمال لِمَا أصبح يُسمَّى بالنظام. وقد ساعدت أعمالُ النظام هذه، والتي أقابل بينها وبين أفكار أُخَرى أقدم عن النظام، على خلق مَظهَر بنية، إطار بدا أنه موجود بشكل مستقل عن الأفراد أو الأعمال المحددة التي يُؤَطِّرها وأنه سابق لهم ولها. ومن شأن إطار كهذا أن يظهر، بعبارة أخرى، بوصفه النظامَ نفسَه، الذي لا يجري تصوُّرُه إلا بوصفه نظام ما هو غيرُ منظَّم، تنسيق ما هو غير متواصل، شيئًا أساسيًا بشكل مفاجئ للممارسة الإنسانية، للفكر الإنساني. لقد كان هذا الوقع شيئًا جديدًا. وسوف أبين أنه كان وقع عالم من شأنه أن يبدو الآن منقسمًا إلى مجالَين، مجال الأشياء في ذاتها، كما يمكن القول الآن، ومجال مجرد لنظامها أو بنيتها.

وسوف أحاول في الفصلين الرابع والخامس ربط مظهَر النظام هذا بـ«نظام المَظهَر» الذي أسميه العالم بوصفه مَعرضًا. وسوف أبيِّن أولاً وقبل كل شيء أنه يتطابق مع العالم المنقسم إلى عالمين مفهوم جديد للَشخص، المنقسم بالمثل إلى جسم فيزيقي وكيان غير فيزيقي يسمي العقل أو العقلية. وسوف أدرس كيف جرى تنظيم الممارسات السياسية الجديدة للفترة الاستعمارية حول هذا التمييز، بهدف جعل الجسم الفرد منضبطًا ومجتهدًا، وكيف أصبح هذا التمييز نفسه موضوعًا لأدبيات كثيرة، معنية على وجه الخصوص بالعقلية أو «الشخصية» المصرية، التي تمثلت سمتها الإشكالية في افتقارها إلى عادة الاجتهاد ذاتها. وبعبارة أخرى، فإن العملية السياسية قد جرى تصورُها طبقًا لهذا الانقسامَ المستحدث بين عالم مادي وعالم عقلي، عالم موضوع وعالم ذات. وقد كان هدفُها بدورها هو خلقَ كلٍّ من نظام مادي ونظام مفهومي أو معنوي. وكان الاسمُ الجديدُ لهذا النظام المعنوي هو «المجتمعَ».

وفي الفصل الخامس، في سياق احتلال مصر العسكري من جانب البريطانيين، سوف أتناول مشكلة اليقين السياسي أو المعنى السياسي. فأنا أود أن أدرس كيف قادت المناهج الجديدة

= بالنسبة للشطر الأول من القرن:

Afaf Lutfi Al- Sayyid Marsot, Egypt in the Reign of Mu-hammad Ali.

والمفهوم الجديد للنظام، المدروس في الفصول الأسبق، إلى توليد وقع مجال للمعنى وللسلطة. وسأحاول استكشاف ذلك عن طريق إجراء موازاة من الفترة نفسها مع مسألة المعنى والسلطة في النصوص المكتوبة، مبيّنًا أن نوعًا جديدًا من التمييز بين المادي والعقلي قد أخذ يسيطر أيضًا على طبيعة الكتابة. وسوف أستخدم هذه الموازاة لكي أبيِّن أنه من زاوية هذا التمييز الغريب كان لابد من تصور وتحقيق طبيعة وسلطة الدولة الحديثة. وأخيرًا، سوف أحاول في الفصل السادس ربطَ هذه الموضوعات المتوازية معًا، عائدًا إلى مسألة العالم بوصفه مَعرِضًا.

**الكرة الأرضية:**

قبل الانتقال إلى الشرق الأوسط، أود أن أعرض بإيجاز بعضَ الجوانب الأكثر عمومية لعلاقة مصر بأوروبا المَتاجر الكبرى والمَعارض العالمية. وسوف يقدم هذا العرض في آن واحد خطًّ مسار تاريخي ومزيدًا من التبيين للاتجاه الذي يبدأ فيه طريقي. لقد كانت المَعارضُ العالميةُ والحياةُ التِّجاريةُ الجديدةُ واسعةُ النطاق للمدن الأوروبية جوانبَ لتحول سياسي واقتصادي أثر بالمثل على مصر. وكانت المتاجر التنويعية الكبرى الجديدة أول مؤسسات تخزن كميات ضخمة من السلع على شكل منسوجات وملابس ذات مقاييس موحدة. والحال أن التخزين، جنبًا إلى جنب إدخال الإعلان (يخبرنا فالتر بنيامين أن الكلمة قد ابتدعت في زمن المَعارض الكبرى) وصناعة «الموضة» الجديدة، التي علق عليها كُتَّاب مصريون عديدون، كانت كلها مرتبطةً بالازدهار في إنتاج المنسوجات[1]. وكان ازدهار المنسوجات جانبًا من جوانب تغيرات أخرى، كالسبل الجديدة لجني القطن ومعالجته، والآلات الجديدة لصناعة المنسوجات، والزيادة الناجمة عن ذلك في الأرباح، وإعادة استثمار الأرباح في الخارج في مزيد من إنتاج القطن. وعند الطرف الآخر من المتجر الكبير، امتدت هذه التغيرات الأوسع لتشمل أماكنَ كالولايات المتحدة الجنوبية، والهند، ووادي النيل.

ومنذ الجزء الأخير من القرن التاسعَ عشرَ كان وادي النيل يمر هو الآخر بتحول، يرتبط

---

(1) Benjamin, 'Paris capital of the ninettenth century', pp. 146- 152

الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ٢ : ٧٦، ويوجد استكشاف لانعكاس هذه التغيرات في الكتابات الأوروبية والأمريكية خلال تلك الفترة في:

Rachel Bowlby, Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola (New York: Methuen, 1985).

أساسًا بصناعة النسيج الأوروبية(١) . فمن بلد كان يشكل واحدًا من المحاور في تجارة العالم العثماني وما وراءه، وكان ينتج ويصدر موادَّه الغذائيةَ الخاصةَ ومنسوجاته الخاصةَ ، كانت مصر تتحول إلى بلد يهيمن على اقتصاده إنتاج سلعة واحدة، القطن الخام، من أجل صناعة النسيج العالمية الأوروبية. وعند عشية الحرب العالمية الأولى، كان القطن يختص بنسبة تزيد على اثنين وتسعين في المائة من القيمة الإجمالية لصادرات مصر(٢) . وقد شملت التغيرات المرتبطة بهذا النمو والتركيز في الصادرات نموًا هائلاً في الواردات، أساسًا منتجات النسيج والمواد الغذائية، وامتداد شبكة من الطرق، ومكاتب البرق، وأقسام الشرطة، والسكك الحديدية، والموانئ وقنوات الرَّي الدائم في طول البلاد وعرضها، وعلاقة جديدة تجاه الأرض، التي أصبحت سلعة مملوكة ملكية خاصة مركَّزةً في أيدي طبقة اجتماعية صغيرة، قوية وثرية بصورة متزايدة، وتَدَفُّق الأوروبيين، الساعين إلى تحقيق الثروات، أو إلى العثور على عمل، أو تحويل الإنتاج الزراعي، أو فرض السيطرة الاستعمارية، وبناء وإعادة بناء البنادر والمدن الكبرى كمراكزَ للحياة التجارية الجديدة التي تهيمن عليها أوروبا، وهجرة عشرات الآلاف من الفقراء الريفيين المُعدَمين بشكل متزايد إلى هذه المراكز الحضرية. والحال أنه لم يجرِ تحويل مكان آخر في العالم في القرن التاسعَ عشرَ لخدمة صناعة واحدة على نطاق أوسع من نطاق التحويل الذي أصاب مصر.

وهذا النوع بالتحديد من التحول العالمي هو ما شُيِّدَت المَعارض العالمية لحفزه. والحال أن الـ«سان سيمونيين»، المؤمنين بدين «العلم الاجتماعي» الجديد والذين كانوا قد سافروا إلى القاهرة في ثلاثينيات القرن التاسعَ عشرَ لبدء مشروعهم من أجل تصنيع الأرض من داخل مصر، ثم فَشلوا فشلاً ذريعًا، كانوا فيما بعد من بين أوائل من تحولوا إلى فكرة المَعارض العالمية. ذلك أن ميشيل شيفالييه، رئيس تحرير مجلة «جلوب» الـ«سان سيمونية» ، قد دعا إلى المَعارض لذات السبب الذي دعا من أجله إلى إنشاء قناة في بنما وقناة في السويس : فتح

(1) See André Reymond, Artisans et Commerçants au Caire au XVIIIe siècle, 1: 173- 202; Roger Owen, The Middle East in the World Economy 1800- 1914; and Charles Issawi, An Economic History of the Middle East and North Africa.

(2) Roger Owen, Cotton and the Egyptian Economy (Oxford: Oxford University Press, 1969) p. 307.

العالم أمام الحركة الحرة للسلع(١). وكان الاسم الكامل لأول هذه المَعارض، وهو مَعرض قصر كريستال لعام ١٨٥١ هو: «المَعرض الكبير لأعمال صناعة جميع الأمم» فبدلاً من المَعارض الصناعية المقصورة على أمة واحدة والتي كانت قد أصبحت رائجةً خلال الشطر الأول من القرن، جرت دعوة جميع الأمم الأجنبية والصناعيين الأجانب إلى عرض منتجاتهم في قصر كريستال، تعبيراً عن رغبة الصناعيين البريطانيين في تعزيز التجارة الدولية غير المقيدة. أما ما كان معروضًا فهو تحويل العالم إلى الإنتاج والتبادل الرأسماليَّين الحديثَين، وإلى حركات المواصلات وعمليات التفتيش التي كان يُعتقَد أن هذا الإنتاج وذلك التبادل يعتمدان عليها، وكان الغرض من المَعرض هو:

«خلق اتصال وثيق وحميم فيما بين الرجال البارزين في مجالات الصناعات، والتجارة والعلم، وفرض إشراف ذكي على كل فرع من فروع الإنتاج من جانب أولئك الأكثر اهتمامًا بالأمر والأرجح اطلاعًا، وإعداد تقاريرَ سنوية في كل مجال، ودعوة العالم كله إلى المساعدة في السير قدمًا بالمشروع الضخم للعمل البشَري والذي كان يجري تنفيذه فيما قبلُ بصورة عشوائية ودون أية دراية بالنظام الذي يتخلله أو أي تقدير له»(٢).

كان يتعين دعوة «العالم كله» إلى رؤية وفرة خيالية - لكنها منهجية - من السلع المادية، كلِّ الضروريات والرغبات الجديدة التي تستطيع الرأسمالية الحديثة استثارتَها وعرضها. وعندما ردَّت فرنسا على مَعرض قصر كريستال بمَعرضها العالمي الأول في عام ١٨٥٥، كتب المؤرخ الفرنسي تين: «إن أوروبا تتحرك للفرجة على السلع»(٣). أما أول خبر عربي عن مَعرض عالمي، يصف مَعرض باريس التالي في عام ١٨٦٧، فقد كان عنوانه ببساطة وبما يكفي من الدقة: «عرض البضائع العام»(٤).

(١) فيما يتعلق بالـ «سان سيمونيين» في مصر، انظر
Anouar Abdel Malek, Idéologie et renaissance nationale: l'Egypte modern, pp. 191-7;
وعن شيفاليه انظر
J.M. Carré, Voyageurs et écrivains français en Egypte, 2: 326, and Benjamin, 'Paris, capital of the nineteenth century', p. 152.
(2) The Times, 13th October 1851.

(٣) نقلاً عن
Benjamin, 'Paris, capital of the nineteenth century', p. 151.
(٤) سليمان الحرايري، عرض البضائع العام (باريس، ١٨٦٧).

والحال أن ممثلي هذه المصالح التجارية والصناعية هم الذين نظموا اشتراك الأمم غير الأوروبية في المَعارض، وذلك لجرّ هذه الأمم إلى «مشروع» الرأسمالية الحديثة «الضخم للعمل البشري». وعلى سبيل المثال، فقد حصلت حكومة تركيا العثمانية على التشجيع والمساعدة من القناصل ورجال الأعمال الأوروبيين المحليين، ومن هيئات كاتحاد القطن في مانشيستر، في جمع عينات من كافة السلع التي يمكن تسويقها والتي يمكن إنتاجها في الإمبراطورية ثم في شحنها إلى أوروبا لأجل المَعارض. بل إن اتحاد القطن في مانشيستر قد حَفَز مَعارض محلية في اسطنبول وأزمير، لتشجيع مُلاك الأرض الأتراك على تحويل حقولهم إلى زراعة القطن. وبعد نجاح مَعرض باريس لعام ١٨٥٥، جرى تنظيم مَعرض دولي في اسطنبول نفسها، لتشجيع الإنتاج والتسويق الرأسماليَين[(١)]. وتلتها مصر بعد ذلك بعقد، بعد مَعرض باريس لعام ١٨٦٧, وكانت مناسبة المَعرض المصري احتفالاً دوليًا بافتتاح قناة السويس، التي بُنيَت تحت إشراف المهندس الـ«سان سيموني» دي ليسيبس، والتي أكدت أهمية مصر الجديدة للتجارة العالمية الأوروبية. وقد اتخذ المَعرضُ شكلَ مدينة متأوربة جديدة جرى إنشاء واجهاتها الخارجية على وجه السرعة جنبًا إلى جنب أحياء القاهرة القائمة، وفي بعض الحالات عبرها مباشرة، مكتملة بالحدائق العامة، وبمسرح فودفيل، وبدار للأوبرا لأداء أوبرا . «عايدة» لفيردي. ورد الخديوي جميل قصر العصر الوسيط المُشاكل الذي أُنشئ لكي يستخدمه في مَعرض باريس قبل ذلك بسنتين، بإنشاء قصر على النيل خصيصًا للإمبراطورة يوجيني، كانت الغرف فيه صوراً طبق الأصل لغُرفها الخاصة في قصر التويلري[(٢)].

وهكذا فإن إعادة بناء القاهرة ومدن أخرى في الشرق الأوسط وفق مبدأ المَعرض كان القصدُ منها، شأنها في ذلك إنشاء المَعارض والمدن الشبيهة بالمَعرض في أوروبا، هو حفزَ التحول الاقتصادي والسياسي العالمي الذي عرضته للتو، والرمز إلى إنجازه وبعبارة أخرى، فإن الواجهات الخارجية الجديدة للمدينة، شأنها في ذلك شأن عرض السلع في المَعرض،

---

(1) Yeager, 'Ottoman Empire on exhibition', pp. 120- 2

(2) Mary Rowlatt, A Family in Egypt (London: Robert Hale, 1956), p. 42.

فيما يتعلق بإعادة بناء القاهرة انظر

Janet Abu-Lughod, Cairo: 1001 Years of the City Victorious, pp. 98- 113;

وفيما يتعلق بمشروعات مماثلة لإعادة بناء إسطنبول انظر

Zeynep Celik, The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century (Seattle: University of Wsahington press, 1986).

يمكن اعتبارها سلسلةً من العلامات أو التمثيلات كما نقول، لتغيرات اقتصادية «تحتية» أكبر. على أن المشكلة هي أن الأمر الذي أود فهمه هو هذا التمايز ذاته بين ما ننظر إليه على أنه مجال للعلامات أو للتمثيلات وما هو خارجي أو تحتي. وسوف أبيِّن أن التحولات الاقتصادية والسياسية هي نفسها شيء يعتمد على عمل هذا التمايز الخاص.

**أناس موضوعيون:**

من المؤكد أنه يجب فهم العالم الجديد للواجهات الخارجية وللمعروضات، وللنماذج وللتظاهرات، في علاقته بالتحول الرأسمالي الأوسع الذي وصفته. وقد كتب فالتر بنيامين أن «المَعارض العالمية مواقع حج إلى فيتيش السلعة» وربط بينها وبين الواقع «اللاهوتي» الذي فهم ماركس عمل السلطة من خلاله في المجتمعات الرأسمالية(١). ويحدث الوقع عندما يؤدي الإنتاج من أجل السوق إلى التعامل مع الأشياء العادية التي ينتجها الناس بوصفها سلعًا - أشياء، أي عندما تصبح معانيها أو قيَمها المتباينة قابلةً للمقارنة وقابلةً للتبادل، بافتراض أن كُلاً منها يمثل نتيجة لكمية معينة من عَملية متطابقة ومجردة نسميها «الإنتاج»، وقد أوضح ماركس أن الشيء بوصفه سلعةً، يُعامَل بوصفه «مبهمًا اجتماعيًا» خفيًا يمثل هذه العملية الإنتاجية المتخيلة. ولا يعود يمثل للناس العمل الواقعي والحَيَوات الاجتماعية الواقعية لأولئك الذين صنعوه بالفعل(٢).

لقد أشار تحليل ماركس للفيتيشية الفعلية بالفعل إلى الدور المركزي الذي قُدِّر لأحداث كالمَعارض العالمية - ومجمل صناعة التسلية، ووسائل الإعلام والإعلان، والتعليب والتعليم الشعبي التي تلتها - أن تلعبه في الرأسمالية الاستهلاكية الحديثة. وقد كتب فالتر بنيامين أن المَعارض «تفتح دار خيالة يدخلها الناس للتسلية. وهم يخضعون للتلاعب بهم في الوقت الذي يستمتعون فيه باغترابهم عن أنفسهم وعن الآخرين»(٣). على أن نظرية الفيتيشية السلعية ترتكز على كشف أن هذه التمثيلات إساءات تمثيل. وقد وضع ماركس في مواجهة العملية الإنتاجية المتخيلة التي تمثلها تلك المبهمات التي أُسيء فهمُها «الشكل الواضح والعقلاني» الذي يجب للعلاقات العملية للحياة اليومية أن تمثِّل نفسَها فيه(٤). وفي مواجهة

(1)Benjamin, 'Paris, Capital of the nineteenth century'. P. 152-2

(2) karl Marx, Capital, 1: 163- 77.

(3) Benjamin, 'Paris, Capital of the nineteenth. Century', p. 152.

(4) Marx, Capital, 1: 173

آلية سوء التمثيل التي تعمل السلطة عن طريقها، وضع ماركس تمثيلاً للأسلوب الذي توجد به الأشياء من حيث الجوهر، في واقعها الواضح والعقلاني.

على أن المشكلة مع مثل هذا التفسير هي أنه، بينما بيّن أن السلطة تعمل من خلال سوء التمثيل، فقد ترك التمثيل نفسه دون تساؤل، لقد قَبل بصورة مطلقة التمايزَ بين عالم تمثيلات و «الواقع الخارجي» الذي تُعَدُّ به مثل هذه التمثيلات، بدلاً من أن يفحص بدعة خلق وقع «واقع خارجي» على نحو متواصل بوصفها هي نفسَها آليةً للسلطة، وعملُ مثل هذه الآلية هو ما سوف أفحصه في صفحات تالية من هذا الكتاب، لكن ضعف قبول التمايز يبدأ بالفعل في الظهور ما أن يتساءل المرء عن الماهية الواقعية للواقع «الواضح والعقلاني» الذي يسيء التمثيلُ الرأسماليُّ تمثيلَه. طبيعي أن الرد في حالة ماركس - ما أن يرفع المرء نقاب السلعة، أو نقابات الدين أو «عبادة الطبيعة القديمة»، الأسبق هو «الإنتاج المادي». وقد كتب ماركس أن الإنتاج المادي هو «عملية يشارك فيها كلٌّ من الإنسان والطبيعة، ويستهل الإنسان والطبيعة، ويستهل الإنسان فيها وينظم ويسيطر من تلقاء نفسه على ردود الفعل المادية بين نفسه والطبيعة . . . فيشتغل بذلك على العالم الخارجي ويغيِّره»(1). على أن مثل هذا الوصف، رغم فائدته، هو مجرد وصف جزئي، وكما يشير جان بودريلار، فإنه يظل هو نفسُه لغةً، مبهمًا اجتماعيًا، تمثيلاً ليس أقل تمثيلاً، ومن ثم ليس أكثر وضوحًا من فيتيش السلعة أو عبادة الطبيعة القديمة(2).

واللغة إشكالية ليس لمجرد أن من الممكن إظهار أنها وصف خاص، بدلاً من أن تكون الواقعَ نفسَه، فالحادث أيضًا أنها عين اللغة التي جرى إنشاء المَعارض العالمية سعيًا إلى تعزيزها، والتي قُدِّر إدخالها إلى مصر القرن التاسعَ عشرَ. وكما سوف أحاول الإبانة، فإن التحول السياسي والاقتصادي الذي قُدِّرَت محاولةُ تحقيقه في أماكنَ كمصر كان يتطلب، ليس مفهومًا ماركسيًا عن الشخص الإنساني، بل مفهومًا يتقاسم مع ماركس افتراضات مشتركةً معينةً، وتمهيدًا للرحلة التي سوف نقوم بها إلى مصر في بقية هذا الكتاب، قد يكونَ من المفيد إنهاء هذا القسم بالنظر بإيجاز في ماهية الشخص الإنساني التي توصل الأوروبيون المُحدَثون إلى تصورها. لقد أصبح يجري التفكير في الشخص باعتباره شيئًا منفصلاً عن عالم فيزيقي، كالزائر لمَعرض أو العامل الذي يُعنَى بآلة، بوصفه الشخصَ الذي يراقبها ويسيطر عليها. وقد

(1) Ibid. pp. 173, 283, karl Marx, Selected Writings, ed. David McLellan (oxford: Oxford University press, 1977), p. 455.

(2) See Jean Baudrillard, The Mirror of Production, pp. 21- 51

تحققت طبيعته (سوف أستخدم ضمير الملكية المذكر عندما أتناول، هنا كما في أماكنَ أخرى، الأفكارَ المتمحورةَ حول الذكر) في كونه «مجتهدًا» - في احتفاظه بذات المراقبة والسيطرة الثابتة على جسمه الفيزيقي وإرادته. وقد كتب ماركس أن العامل، في عملية العمل، «يضع نفسه في مواجهة الطبيعة بوصفه إحدى قواها، محركًا ساعديه ورجليه، ورأسه ويديه، القوى الطبيعية لجسمه. . . ويرغمها على العمل طوع مشيئته، وهذا الإخضاع ليس مجرد فعل عابر. فإلى جانب إجهاد الأعضاء الجسمية تتطلب العملية، خلال مجمل العمل، أن تتناغم إرادة العمل تناغمًا متواصلاً مع هدفه، وهذا يعني الانتباه الدقيق»[1]. والحال أن الطبيعة الحقيقية للشخص الإنساني - وقد انفصل بهذا الشكل عن عالم فيزيقي وعن جسمه الفيزيقي - هو نفسه شأنها في ذلك شأن الطبيعة الحقيقية للمراقب في مَعرِض، تتعلم أن تكون مجتهدة ضابطة لنفسها، ومنتبهة انتباهًا دقيقًا.

وفي أواسط القرن التاسعَ عشرَ، راج مصطلح جديد لتشخيص هذا الاجتماع الحادث بين الانفصال والانتباه الدقيق - كلمة «موضوعي» وقد كتبت «ذي تايمز» في صيف ١٨٥١ بمناسبة المَعرض الكبير: «لقد أصبحنا الآن أناسًا موضوعيين: إننا نريد أن نضع كل ما يمكن أن تصل إليه أيدينا في صناديق زجاجية، وأن نمعن النظر في ما ملأنا به هذه الصناديق»[2]. وقد أشارت الكلمة إلى المعنى الحديث لانفصال الذات، الموضوعي والمفهومي على حد سواء، عن عالم الموضوعات - الانفصال المتمثل، كما أشرت، في الزائر إلى مَعرض. وفي الوقت نفسه، فإن الكلمة قد خلقت إيحاءً بفضول سلبي، من النوع الذي أمل منظمو المَعارض في استثارته لدى أولئك الذين يزورونها. وبالرغم من خوف السلطات من السماح لأعداد ضخمة من أفراد الطبقات الأدنى بالاحتشاد إثرَ أحداث عام ١٨٤٨(*) مباشرة. فإنها قد شجعتهم على زيارة المَعارض. وقد سُمح للعمال بترك ورشهم ومصانعهم للذهاب إلى المَعارض، ومُوِّل الصناعيونَ والجمعيات الخيرية تكلفة سفرهم وإقامته. ، وكانت النتيجةُ مثلاً لسلوكَ جماعي لا سابقة له. وقد ذكَر تقريرٌ بعد مَعرض ١٨٥١: «إن تحركات شعبية كان يمكن النظر إليها قبل سنوات قليلة فقط على أنها خطرَة على أمن الدولة. . قد حدثت ليس

(1) Marx. Selected Writings, pp. 455-6

(٢) نقلاً عن

Yeager, 'Ottoman Empire on exhibition', p. 39

(*) المقصود هو ثورات عام ١٨٤٨ في أوروبا «المترجم».

دون فوضى فحسب، وإنما أيضًا دون أن تقع جرائم تقريبًا»[1]. والحال أن المقال الذي ظهر في «ذي تايمز» عن «الأناس الموضوعيين» كان يعلق على الغياب المُطَمئن لـ«الاحتدادات السياسية» في البلاد خلال مدة المَعرض، وبعبارة أخرى فإن الموقف الموضوعي لزائر المَعرض بدا أنه يشير ليس فقط إلى الطبيعةَ الحقيقية للفرد الإنساني، بل وإلى نموذج السلوك الذي يجب أن تتمسك به الذات السياسية الحديثة.

وأود أن استعيد، في النهاية، من مناقشتي السابقة للمَعرض أن هذا الانفصال «الموضوعي» للمراقب عن عالم موضوعات، وهو الانفصال الذي فهم من زاويته الكيان الشخصي، قد تطابق مع تمييز جرى إدخاله بين عالم المعروضات أو التمثيلات المادي والمعنى أو الخطة التي تمثلها. وقد بدا أن السلطات والمنظمين قد فهموا ذلك أيضًا. فمن أجل تشجيع الموقف الموضوعي المناسب فيما بين الزوار، قاموا بمجهود منسق لتقديم ما هو ضروري من الكتالوجات، والخطط، والإشارات، والكتب الإرشادية، والتعليمات، والأحاديث التعليمية ومجموعات الإحصاءات. (وهكذا فقد كانت المعروضاتُ المصريةُ في مَعرض عام ١٨٦٧ مصحوبةً بكتاب إرشادي يتضمن عرضًا موجزًا لتاريخ البلاد، مقسمًا بوضوح - شأنه في ذلك شأن المعروضات التي يشير إليها - إلى التاريخ القديم، وتاريخ العصر الوسيط والتاريخ الحديث، مع «مذكرة إحصائية عن أرض مصر، وسكانها، وقواها الإنتاجية، وتجارتها، وفعالياتها العسكرية والبحرية وتنظيمها المالي، وتعليمها العام، الخ»، أعدتها، على نحو مناسب بما يكفي، اللجنةُ الإمبراطوريةُ في باريس)[2]. والحال أن مثل هذه العروض الموجزة، والكتب الإرشادية، والجداول والخطط كانت تحتل موقع الوسيط بين الزائر والمعروض، وذلك بإضفاء بنية ومعنىً على ما كان معروضًا، وربما جاز للمرء القول إن هذا النص أو الخطة التي تبدو منفصلةً كانت الشيء الذي أكد انفصال الشخص عن الأشياء المعروضة نفسها، وانفصال الأشياء المعروضة عن المعنى أو الواقع الخارجي الذي تمثله.

والواقع أن ماركس نفسه، رغم أنه لم يُرد شيئًا من السلبية السياسية المصاحبة، قد تصور انفصالاً جوهريًا بين الشخص وعالم الموضوعات بالطريقة نفسها، من زاوية بنية أو خطة قائمة بشكل منفصل عن الأشياء نفسها. فما يميز الإنسان عن الطبيعة «الخارجية» هو قدرته على

(1) The Times, 13th October 1851. Yeager, 'Ottoman Empire on Exhibition', p. 8

(2) Charles Edmond, L'Egypte à l'exposition universelle de 1867 (Paris. Dentu, 1867).

رسم خريطة ذهنية داخلية، والإنسان، كما أوضح ماركس في عبارة شهيرة: «يقيم بنيته في الخيال قبل أن يشيدها في الواقع»، شأنه في ذلك شأن المهندس المعماري[١]. أي أن انفصاله عن عالم الموضوعات الخارجي، شأنه في ذلك شأن انفصال الزائر لمعرض، هو شيء تؤدي فيه خطةٌ أو بنيةٌ غيرُ مادية دورَ الوسيط.

وهذه الفكرة عن «بنية خيالية» موجودة قبل شيء اسمه «العالم الخارجي» ومنفصلة عنه، بذات الطريقة التي ينفصل بها معروض أو خطة عن العالم الواقعي الذي تمثله، هي ما يعطي شكلاً لتجربة الناس الموضوعيين وفهمهم. وبعبارة أخرى، فإنها تحكم الأنثروبولوجيا الغربية التي نؤمن بها نحن سكانَ العالم بوصفه مَعرضًا. ومن أجل إضفاء طابع أنثربولوجي أكثر قليلاً على تفكيرنا عن الشخص والعالم، سوف أنتقل الآن إلى النظر فيما حدث لأوروبيٍّ القرن التاسعَ عشرَ الذي سافر إلى الشرق الأوسط. فالشرق، على أية حال، كان «الواقعَ الخارجيَّ» العظيمَ لأوروبا الحديثة -الموضوعَ الأكثر شيوعًا لمَعارضها، المدلولَ العظيم. وبحلول أواخر ستينيات القرن التاسعَ عشرَ، فإن توماس كوك، الذي كان قد دشن صناعة السياحة الحديثة عن طريق تنظيم رحلات قطارات بالاشتراك مع شركة سكك حديد ميدلاند لزيارة مَعرض قصر كريستال، كان يعرض رحلات ليس لزيارة معروضات الشرق بل لزيارة الشرق الواقع[٢]. على أن الزوار الأوروبيين - كما سوف نرى - سيصلون إلى الشرق بحثًا عن النوع ذاته من البنية «المقامة في الخيال» وسوف يجيئون متوقعين العثور على عالم توجد فيه بنية أو معنًى منفصل بطريقة ما، كما في مَعرض، عن «واقع» الأشياء في ذاتها.

●●●

---

(1) Marx, Selected Writings, p. 456

(٢) فيما يتعلق بالمعرض بوصفه أصل صناعة السياحة. انظر
C.R. Fay, Palace of Industry 1851: A study of the Great Exhibition and its Fruits (Cambridge: Cambridge University Press. 1951). Pp. 78- 94

## الشرق نفسه

كتب جوستاف فلوبير، في رسالة أرسلها من القاهرة في يناير ١٨٥٠: «وها نحن الآن في مصر. فما الذي يمكنني قوله عنها؟ وما الذي يمكنني أن أكتبه لك، فحتى الآن لم أكد أتجاوز الانبهار الأوَّلي... وكل تفصيل يَبرُزَ لكي يُمسكَ بك؛ ويُبرِّحُك وكلما زاد تركيزك عليه قل استيعابك للكل، ثم شيئًا فشيئًا يصبح كلُّ ذلك متناغمًا وتتكامل الأجزاء من تلقاء نفسها، وفقًا لقوانين المنظور. أما في الأيام الأولى فيشهد الرب على أنها فوضى ألوان محيرة...»(١). إن فلوبير يَخْبُر القاهرة بوصفها اضطرابًا بصريًا. فهي في البداية عصيَّة على الوصف، إلا بوصفها فوضى. فما الذي يمكن أن يكتبه عن المكان؟ إنها فوضى ألوان وتفاصيل، ترفض التشكل في صورة. وبعبارة أخرى فإن التجربة المربكة مع شارع قاهري، بما فيه من مناقشات تجري بلغات غير معروفة، وغرباء يتدافعون في ملابس غريبة، وألوان غير عادية، وأصوات وروائح غير مألوفة، يجري التعبير عنها على أنها غياب للنظام التصويري وهذا يعني أنه لا توجد مسافة بين المرء والمنظر، وأن الأبصار تُختَزل إلى أعضاء لمس: «كل تفصيل يَبرُز لكي يمسك بك». وعلاوة على ذلك، فإنه دون انفصال للذات عن صورة، فإن ما يصبح مستحيلاً هو استيعابُ «الكل». وكما سوف نرى فإن تجربة العالم بوصفه صورةً معروضةً أمام الذات ترتبط بالمفهوم غير العادي عن العالم بوصفه كليةً محدودةً، شيئًا يشكل بنيةً أو نسقًا محصورًا ضمن حدود. وبعد ذلك، فإن المصالحة مع هذا الارتباك واستعادة امتلاك المرء لنفسه يجري الإعراب عنهما مرة أخرى في لغة تصويرية، فالعالم ينظم نفسه في صورة ويحقق نظامًا بصريًا، «وفقًا لقوانين المنظور».

وإذا كانت أوروبا - كما أشرت - العالمَ بوصفه مَعرضًا فما الذي حدث للأوروبيين الذين ذهبوا إلى الخارج لزيارة أماكن كانوا قد رأوا غير مرة بالفعل تصاويرها في الصور والمَعارض؟ كيف خبروا العالم الواقعي الذي صوَّرته مثل هذه التصاوير، حين كان الواقع مكانًا لم تُعَش حياته بعدُ كما لو كان العالم مَعرضًا؟ طبيعي أنهم قد ارتبكوا وتشوشوا، إلا أنه ربما كان سر ارتباكهم وتشوشهم هو هذا: مع أنهم قد تصوروا أنهم ينتقلون من الصورة إلى الشيء الواقعي، إلا أنهم قد حاولوا - شأنهم في ذلك شأن فلوبير - استيعاب الشيء الواقعي بوصفه

---

(1) Gustave Flaubert, Flaubert in Egypt. A Sensibility on Tour, p. 79

صورةً. وهل كان بوسعهم أن يتصرفوا بطريقة مغايرة وهم الذين اعتبروا الواقع نفسه صورة؟ فالواقعي هو ما يجري استيعابه من زاوية تمايز بين صورة وما تمثله، بحيث إنه يصبح من المستحيل، بالمعنى الحرفي تمامًا للكلمة، تصورَ شيء آخر. وحيث إنهم قد تربوا داخل ما اعتبروه عالمًا تمثيليًا، فقد اعتبروا التمثيل حالةً كونيةً. وهكذا فقد شرعوا يحاولون وصف الشرق كما لو كان مَعرضًا، مَعرضًا خربًا ومدارًا إدارةً سيئةً بطبيعة الحال، بل مَعرضًا لخرابه وسوء إدارته، وما الذي كان يمكن اعتبار أنه يمثله غير ذلك؟

وبين الكتاب الأوروبيين الذين سافروا إلى الشرق الأوسط في منتصف وأواخر القرن التاسعَ عشرَ، غالبًا ما يجد المرء أن تجربة غرابته قد جرى التعبير عنها من زاوية مشكلة تكوين صورة. وكان الأمر كما لو أن فهمه يعني الوقوف على مبعدة منه ورسمه أو التقاط صورة له؛ وهو ما كان عليه الأمر بالفعل بالنسبة لكثير منهم. وقد كتب أحد المصريين أنه «ما من سنة تمر إلا وترى ألوفًا من أهل أوروبا تسيح في الأرض فلا يمرون بشيء إلا رسموه»(١). وكان الكُتّاب من أوروبا يريدون رسم صور بالطريقة نفسها. فقد كانوا يريدون تصوير ما شاهدوه بالكلمات بذات الدقة الأكليشيهية، وبذات الانفصال البصري، كما هو الحال مع التصوير الفوتوغرافي على ألواح فضية أو الآلة الفوتوغرافية التي وصفها جيرار دي نيرفال بـ «أداة الصبر التي، إذ تدمر الأوهام، تضع قبالة كل شكل مرآة الحقيقة»(٢)، وقد تجول فلوبير في مصر في بعثة تصوير فوتوغرافي مع مكسيم دي كامب، ذكر معهد فرنسا أن نتائجها من المتوقع أن تكون «فريدةً تمامًا من حيث طابعها، وذلك بفضل مساعدة رفيق السفر الحديث هذا، الكفء والسريع الدقيق كل الدقة دائمًا»(٣). والحال أن تطابق الصورة الدقيق مع الواقع سوف يتيح ضربًا جديدًا، يكاد يكون أوتوماتيكيًا، من ضروب اليقين. وقد أعلن في «آرت جيرنال» أن كتاب فرانسيس فريث: «مصر وفلسطين، المصورتان والموصوفتان»، والذي نشر في عام ١٨٥٨، وكان أول مجموعة عامة من الصور الفوتوغرافية للشرق الأوسط، سوف يكون «تجربة في التصوير الفوتوغرافي... تتميز بقيمة فائقة، لأننا سوف نعرف أننا نرى الأشياء على نحو ما هي عليه بالضبط»(٤).

---

(١) مبارك، علَمُ الدين، ص٣٠٨

(2) Gérard de Nerval, Oeuvres, vol. I: Le voyage en Orient (1851), p. 400, n. 104.

(3) Flaubert, Flaubert in Egypt, p. 23

(٤) نقلاً عن
Kenneth P. Bendiner, 'The Portrayal of the Middle East in British Painting, 1825- 1860' (Ph. D. dissertation, Columbia University 1979), p. 314.

والحال أن الكاتب «شأنه في ذلك شأن المصور الفوتوغرافي، كان يريد استنساخ صورة للأشياء «على نحو ما هي عليه بالضبط»، لـ«الشرق نفسه في واقعه الفعلي الحيوي»[١]. وكان قد سبق فلوبير ونيرفال في مصر إدوارد لين، الذي كان كتابه الشهير «إفادة عن أنماط سلوك المصريين المحدثين وعاداتهم» قد نشر في عام ١٨٣٥، وحسب كلمات المستشرق ستانلي بول، ابن أخته، فإن «قوة الوصف الفريدة والدقة التفصيلية» للكتاب قد جعلتا منه «أتم صورة تُرسم حتى الآن لحياة شعب من الشعوب» وأضاف المستشرق ستانلي لينبول ابن أخته: إن رجالاً قلائل للغاية قد امتلكوا بدرجة مساوية القدرة على وصف منظر أو أثر وصفًا دقيقًا، بحيث يمكن للقلم الرصاص استعادته تقريبًا دون عيب بعد مرور السنين، إن الأشياء تنتصب أمامك حين تقرأ، وهذا ليس بسبب استخدام اللغة التصويرية المجازية، بل بسبب الوصف البسيط الواضح»[٢]. والواقع أن لين لم يبدأ ككاتب بل كفنان وحفار محترف، وكان قد سافر إلى مصر لأول مرة عام ١٨٢٥ ومعه جهاز جديد اسمه الكاميرا الاستجلائية، وهو جهاز رسم ذو موشور ينقل على الورق صورة دقيقة للموضوع. وكان قد اعتزم نشر الرسوم التي رسمها بهذا الجهاز والتقارير الوصفية المرافقة في عمل من ثمانية مجلدات تحت عنوان «وصف شامل لمصر». إلا أنه لم يتمكن من العثور على ناشر يمكن لتقنيات الطبع لديه استنساخ الدقة التفصيلية والآلية للرسوم. وفيما بعد، نشر الجزء الذي يتناول مصر المعاصرة له، بعد أن أعاد كتابته على هيئة وصف إثنوغرافي للمصريين المحدثين[٣]».

---

(١) ترجع العبارة إلى إليوت واربيرتون، مؤلف كتاب

The Crescent and the Cross: or Romance and Realities of Eastern Travel (1845),

والذي يصف كتاب ألكسندر كينجليك

, . E'then, or Traces of Travel Brought Home from the East (London, 1844; reprint ed J.M. Dent, 1908). Cf. Oxford Companion to English Literature, 5th ed. (Oxford: Oxford University Press, 1985).

(2) Edward Lane, An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptian (London, 1835), pp. vii, xvii; Stanley Lane-Poole, 'Memoir', in Edward Lane, An Arabic-English Lexicon, derived from the best and most copious Eastern sources (London: William and Norgate, 1875; reprint ed., Beirut: Liberaire du Liban, 1980), 5: xii.

(3) Leila Ahmed, Edward W. Lane: A Study of His Life and Work, and of British Ideas of the Middle East in the Nineteenth Century; John D. Wortham, The Genesis of Birtish Egyptology, 1549- 1905 (Morman, Oklahoma: University of Oklahoma press, 1971), p. 65 =

**موقع النظر:**

إلى جانب دقة التمثيل الواضحة التي تتميز بها مرايا الحقيقة الميكانيكية هذه حرص الكُتّاب أيضًا على انفصالهم البصري، وشأن المَعرِض، فإن الصورة الفوتوغرافية على الألواح الفضية أو الصورة الفوتوغرافية الورقية قد مثلت العالم بوصفه بانوراما، عالمَ صورة منفصل عن مراقبه. وكان سلف المصور الفوتوغرافي في حالات كثيرة هو رسام البانوراما، رجال مثل ديفيد روبيرتس وروبرت كيوبورتر اللذين سافرا إلى الشرق الأوسط في العقود الثلاثة الأولى للقرن التاسعَ عشرَ. وقد عادا ليقدما ليس مجرد صور مطبوعة أو صور مرسومة على القماش بل رسومًا بانورامية ضخمة، غالبًا ما اكتنفتها الظلال المتحركة والرسوم المتحركة الميكانيكية، أخذ الجمهور العام يشاهدها في أماكن التسلية كبانوراما ميدان ليشيستر[(١)]. والحال أن داجير نفسه، مخترع العملية الفوتوغرافية، كان رسام بانوراما في باريس (حيث كان قد ارتاد تقنية تغيير الظلال المعروفة بالديوراما). وفي عام ١٨٣٩ احترقت ديوراماه، وأعلن في ذلك العام نفسه اختراع التصوير الفوتوغرافي على الألواح الفضية[(٢)].

وهكذا فإن المشكلة التي واجهت المصور الفوتوغرافي الذي يصور على الألواح الفضية والزائر للشرق الأوسط، أو الكاتب الذي كان يرغب في دقة التمثيل ذاتها، كانت تتمثل في فصل نفسه عن العالم ثم تشكيله كبانوراما. وقد تطلب هذا ما أصبح يسمي بـ«موقع النظر»، الموقع المنفصل والخارجي. وقد عاش إدوارد لين حين كان في القاهرة قرب إحدى بوابات المدينة التي كان يوجد خارجها تل كبير على قمته برج ومكتب برق عسكري. وقد كتب لين أن هذا الموقع المرتفع كان يشرف على «مشهد بالغ الروعة للمدينة والضواحي والقلعة. وقد رسمت بالكاميرا الاستجلائية فور وصولي رسمًا تفصيليًا للغاية للمشهد. ولا يمكن الحصول... من موقع آخر على مشهد جيد كهذا للحاضرة»[(٣)]. إلا أنه كان من الصعب

= وكانت الكاميرا الاستجلائية من اختراع الدكتور وولاستون، صديق أدوارد لين (Lane, Arabic-English Lexicon, 5: xii).

(1) Bendiner, 'The Middle East in British painting', pp 13-18

(2) Dolf stenberger, Panorama of The Nineteenth Century, Trans. Joachim Neugroschel (New York: Urizen Books, 1977), pp. 188-9; Benjamin, 'Paris, capital of the nineteenth century', p. 150.

(٣) نقلاً عن

Ahmed, Edward Lane, p. 26

العثور على مثل هذه المواقع. وإلى جانب برج المراقبة العسكري الذي استخدمه لين، كان الزائرون للشرق الأوسط يستولون على أية مبان وآثار متاحة من أجل الحصول على موقع النظر الضروري. وقد أصبح الهرمُ الأكبرُ في الجيزةً موقعَ نظر. وكان يجري تنظيم مجموعات من البدو لرفع ودفع الكاتب أو السائح إلى القمة، حيث يتولى بدويان آخران حمل الأوروبي على أكتافهما إلى الأركان الأربعة كلها، لمراقبة المشهد(1). وفي أواخر القرن، سخرت رواية مصرية من الادعاءات التغريبية بين أفراد الشرائح العليا من الطبقة المتوسطة المصرية، إذ جعلت إحدى مثل هذه الشخصيات تقضي نهارًا في تسلق الهرم في الجيزة، لرؤية المشهد(2). بل إن مئذنة المسجد قد مثلت نفسها بالمثل حتى للأوروبي الأكثر احترامًا كبرج للمشاهدة، يختلس المرء منه نظرةً بانوبتية إلى مدينة إسلامية. وقد اشتكى جيريمي بنتام من زيارته إلى الشرق الأوسط وقال: «إن مظاهرة الرعاع التي حاصرتني في شوملَو لمجردَ اختلاس النظر إلى المدينة من شيء يسمونه المنارة.. قد ألغت أية أفضال ربما كانت ستكون لهم عليَّ بسبب المأدبة التي أقاموها لي في الديوان، لو كانت أفضل مما كانت»(3).

ويمكن لبنتام أن يذكرنا بتشابه آخر بين الكاتب والكاميرا، ومن ثمَّ، ما يعنيه استيعاب العالم كما لوَ كان صورةً أو مَعرضًا، فموقع النظر لم يكن مجردَ مكان منفصل، خارج العالم أو فوقه. لقد كان على المستوىَ المثالي موقعًا يمكن منه للمرء أن يَرَى دون أن يُرَى، شأنه في ذلك شأن السلطات في «البانوبتيكون» (سجن بنتام النموذجي الشهير). والحال أن المصور الفوتوغرافي، غير المرئي تحت قماشه الأسود وهو ينظر إلى العالم من خلال عدسة كاميراته، قد قدم من هذه الزاوية نموذجًا لنوع الحضور الذي أراده الأوروبي في الشرق الأوسط، سواء بوصفه سائحًا أو كاتبًا، أو حتى كسلطة استعمارية، كما سوف نرى(4). فالسائح الأوروبي العادي الذي يلبس (وفقًا للنصيحة الواردة في دليل موراي للمسافرين في مصر السفلى والعليا والذي كان في طبعته السابعة بالفعل في عام ١٨٨٨) إما «قبعة من اللباد العادي أو قبعة

---

(1) Gérard de Nerval, Oeuvres, 1: 281-90

(٢) محمد المويلحي، حديث عيسي بن هشام، أو فترة من الزمان، ص٤٠٥ - ٤١٧.

(3) Jeremy Bentham, 'Panopticon', in The Complete works of Jeremy Bentham, ed. John Bowring, 4: 65- 6.

(٤) يشرح مالك علّولة المصور الفوتوغرافي الأوروبي إلى اختلاس الصور بوصفه أسلوبًا للحضور الاستعماري، في

من اللباد الناعم، مع عمامة من الموصلين الأبيض ملفوفة حولها» أو قبعة من الإسفنج، مع نقاب أزرق أو أخضر و«نظارة من الزجاج الملون ذات ذراعين حاجبين للعينين»، يملك النظر غير المرئي نفسه، القدرة نفسها على الرؤية دون أن يُرى(1). ولا غرابة في أن كاتبًا مصريًا قد أوضح - كما ذكرت - أن بين عقائد الإفرنج عدم تأثير العين(*). وأن يَرى المرء دون أن يُرَى، فذلك يؤكد انفصاله عن العالم ويتطابق في الوقت نفسه مع موقع سلطة. والحال أن عددًا من الأفراد الأكثر تأوربًا في الصفوة الحاكمة التركية في البلاد، مثل أدهم باشا، الذي سوف نقابله في فصل تال بوصفه الرجلَ الذي أدخل إلى مصر نظامَ تعليمٍ مدرسيٍّ حديثًا يستند إلى المراقبة المتصلة، قد أخذوا يلبسون نظارات خضراء أو زرقاء اللون ذات أذرع حاجبة للأعين عندما كانوا يخرجون في جولات تفتيش(٢). وبحلول ستينيات القرن التاسعَ عشرَ، كان الخديوي نفسه يسافر في البلد وهو يلبس نظارة ملونة. وعندما ظهرت في مصر في عام ١٨٧٧ أول صحيفة سياسية ساخرة، مهاجمة سلطة الأوروبيين في البلاد وساخرة من المتعاونين الأتراك معهم، قامت الحكومة بإغلاقها على الفور تقريبًا ونَفَت رئيس تحريرها، وكانت قد سمت نفسها «أبو نضارة زرقا»(٣). لقد تقاسم الكاتب مع السلطات هذه الرغبة في أن يَرَى دون أن يُرَى. والحال أن تمثيل الشرق، في محاولته أن يكون منفصلاً وموضوعيًا، سوف يسعى إلى أن يستبعد من الصورة حضور المراقب الأوروبي، والواقع، كما بيَّن إدوارد سعيد، فإنه لتمثيل شيء ما على أنه شرقي، كان لابد من استبعاد الحضور الأوروبي كلية. وقد كتب جوتييه إلى نيرفال في القاهرة، والذي كان يزوده بمادة مباشرة لسيناريوهاته الشرقية لأوبرا باريس: «شكرًا جزيلاً على التفاصيل المحلية التي أرسلتها إلى. ولكن كيف حدث بحق الشيطان أنني ضممت إلى الكومبارس أولئك الإنجليز الذي يلبسون معاطف واقية من المطر، بقبعاتهم القطنية المُضَرَّبة ونقاباتهم الخضراء التي يحمون بها أنفسهم من الإصابة بالرمد؟»(٤). فلم يكن للتمثيل أن يمثل مختلس النظر - كما وصف الباحث الجزائري مالك

(1) Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt (London: John Murray, 1888), p. 12

(2) Carré, Voyageurs et écrivains, 1: 272

(*) (النظر - المترجم).

(٣) إبراهيم عبده، تطور الصحافة المصرية، ١٧٩٨- ١٩٥١، ص٢٤٢- ٢٤٤

(٤) نقلاً عن

Carré, Voyageurs et ecrivains, 2:191; cf. Said, Orientalism, pp. 160- 61, 168, 239

علّوله الحضورَ الاستعماري في دراسة عن البطاقات البريدية الاستعمارية - ؛ العين الرائية التي جعلت التمثيل ممكنًا. فإظهار الكيان الموضوعي للشرق، بوصفه شيئًا منفصلاً عن الحضور الأوروبي، كان يتطلب أن يصبح الحضورُ نفسُه غيرَ مرئي، من الناحية المثالية.

على أن الأوروبيين، من الناحية الأخرى، إذ فصلوا أنفسهم بهذا الشكل عن عالم بوصفه صورةً، كانوا يريدون أيضًا تجربته كما لو كان الشيء الواقعي. وشأن الزائر لَمعرض، كان المسافرون يريدون الانغماس في الشرق وأن «يلمسوا بأصابعهم حضارة غريبة». وقد كتب إدوارد لين في يومياته عن رغبته في «إلقاء نفسي كلية بين الأجانب، وتبني لغتهم وعاداتهم ولبسهم»[1]. وكان من شأن هذا النوع من الانغماس أن يسمح بوفرة من التفاصيل الإثنوغرافية عند كتاب مثل لين، وإنتاج وقع تجربة مباشرة وقريبة مع الشرق في مؤلفاتهم، وعند لين، وعند كتاب مثل فلوبير ونيرفال بدرجة أكبر، أصبحت الرغبة في الماهية المباشرة للواقعي رغبةً في اتصال مباشر وفيزيقي مع الغريب جداً، والعجيب، والمثير للشهوة.

وهكذا فقد كان هناك تناقض بين الحاجة إلى الانفصال عن العالم وجعله موضوعًا للتمثيل، والرغبة في الضياع داخل عالم الموضوعات هذا وتجربته تجربة مباشرة؛ وهو تناقض شيدت المَعارض العالمية، بوفرة تفاصيلها الغريبة وتميزها الواضح مع ذلك بين الزائر والمعروض، لكي تتسع له وتتجاوزه. وكانت المشكلةُ في مكان كالقاهرة، التي لم تكن قد بُنيَت كمَعرِض، هي إشباعَ هذه الرغبة المزدوجة، وفي أول يوم له في القاهرة، قابل جيرار دي نيرفال «رسامًا» مجهزًا بآلة تصوير فوتوغرافي على الألواح الفضية، «اقترح أن أصحبه لاختيار موقع للنظر»، وإذ وافق على مصاحبته، قرر نيرفال «الذهاب إلى أكثر مواقع المدينة متاهية، وترك الرسام لمهامه، ثم التجول خبط عشواء، دون مفسر أو رفيق». إلا أنهما داخل تيه المدينة، حيث كان نيرفال يأمل في الانغماس في الغريب وتجربة الشرق الواقعي «دون مفسر». في نهاية الأمر لم يتمكنا من العثور على أي موقع لأخذ الصورة، ثم سلكا شارعًا مزدحمًا، متعرجًا إثر آخر، باحثَين دون نجاح عن موقع مناسب للنظر إلى أن انحسرت في نهاية المطاف وفرة الضوضاء والناس وأصبحت الشوارع «صامتة أكثر، متربة أكثر، مهجورة أكثر، والمساجد أطلالاً وظهر هنا وهناك مبنى منهار». وفي النهاية وجدا نفسيهما خارج

(١) نقلاً عن: Lane, Arabic- English Lexicon, 5: vii

المدينة، «في مكان في الضواحي، على الجانب الآخر للقناة من الأقسام الرئيسية للمدينة». وهنا أخيراً، وسط الصمت والأطلال تمكن المصور من وضع جهازه وتصوير المدينة[(١)].

وكان إدوارد لين هو الذي وجد السبيل المثالي إلى تلبية هذا الطلب المزدوج، الانغماس والانفصال في آن واحد. وكان السبيل إلى ذلك هو الاختفاء وراء قناع مقصود، شأن السائح الذي يلبس نظارة ملونة أو المصور الفوتوغرافي المختفي تحت قماشته. وقد أوضح أنه، لكي «يفلت من استثارة أية شبهة، لدى الأجانب. . . . في أنه شخص لا يملك حقًا في التطفل عليهم»، ارتدى ملابس سكان القاهرة المسلمين المحليين وتظاهر بالإيمان بمعتقدهم الديني. وقد سمح له التستر وراء مَظهَر كاذب بكسب ثقة مخبريه المصريين، مما سمح له بمراقبتهم في حضورهم دون أن يكون هو نفسه عرضةً للمراقبة. ويبدو أن كتابته الإثنوغرافية تكتسب سلطة هذا الحضور، هذه التجربة المباشرة للواقعي. لكن لين، في الوقت نفسه، كما يشير إلى ذلك إدوارد سعيد، يوضح للقارئ الأوروبي، في مقدمته لوصفه الإثنوغرافي، ما لجأ إليه من خداع، مؤكداً بذلك للقارئ بُعدَه المطلق عن المصريين. والحال أن البعد الذي كَفَلَه الخداع هو ما يعطي وصفَه «موضوعيتَه»[(٢)].

والواقع أن وضع الأوروبي المزدوج الغريب، كمشارك - مراقب، يسمح بتجربة الشرق كما لو كان المرء زائراً لمعرض. فالزائر الذي لا يدرك أن الشرق لم يُرَتَّب بوصفه مَعرضًا يقوم بالمناورة المعرفية المميزة للذات الحديثة التي تفصل نفسها عن عالم الموضوعات وتراقبه من موقع غير مرئي ومنفصل. ومن هناك، كما يقول بير بورديو عن الأنثروبولوجي أو عالم الاجتماع الحديث، يحوِّل المرءُ إلى الموضوع مبادئَ علاقة المرء بالموضوع «وينظر إليه بوصفه كلية مقصودة للإدراك وحده». وهكذا يجري استيعاب العالم، بصورة حتمية، كما لو كان «تمثيلاً (بمعني فلسفة مثالية، ولكن أيضًا كما يستخدم في الرسم أو المسرح)»، وتظهر حيَوات الناس بوصفها ليست أكثر من «أدوار مسرحية. . . أو تنفيذ خطط»[(٣)]. وأود أن أضيف إلى

(1) Gérard de Nerval, Oeuvres, 1: 172-4

(2) Said, Orientalism, pp. 160- 64

(3) Pierre Bourdieu, Outline of a Theory of Paractice, pp. 2m 96

وفيما يتعلق بنقد «النزعة البصرية» في الأنثروبولوجيا، انظر أيضًا

Johnnes Fabian, Time and the Other (New York: Columbia University Press, 1983), pp. 105-41, and James Clifford, 'Partial truths', in Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, ed. James Clifford and George E. Marcus (Berkeley: University of Califonia Press, 1986), pp. 11-12.

ما يقوله بورديو أن الأنثروبولوجي، وكذلك السائح أو الكاتب المستشرق، قد جاءوا إلى الشرق الأوسط من أوروبا، وهي كما رأينا عالَم جرى عرضه باطراد لتطلُّب هذا النوع من المناورة المعرفية، عالَم كانت الموضوعية تتأصل فيه بشكل متزايد. وبعبارة أخرى، فإنهم وقد جاءوا من مكان كان الناس العاديون فيه يتعلمون العيش كسائحين أو أنثروبولوجيين، يتعاملون مع عالم الموضوعات بوصفه تمثيلَ شيء، ويستوعبون الكيان الشخصي بوصفه لعب دور مسرحي حضاري أو تنفيذ خطة.

**آثار الشرق:**

آخذًا ذلك بعين الاعتبار، أود أن أدخل ما سوف يبدو للوهلة الأولى محاجةً متناقضة. لقد قلت إن الأوروبيين قد وصلوا إلى الشرق الأوسط دون أن يدركوا أنهم قد غادروا العالم بوصفه مَعرضًا. لكنهم، من الناحية الأخرى، جاءوا يبحثون عن واقع كان قد سبق لهم بالفعل أن شاهدوه على الدوام في مَعرض، وبعبارة أخرى فإنهم قد تصوروا أنهم ينتقلون بالفعل من العرض إلى الشيء الواقعي، وكان ذلك هو الحال حرفيًا مع ثيوفيل جوتييه، الذي عاش في باريس يكتب سيناريوهاته الاستشراقية للأوبرا كوميك ويدافع عن قضية الرسم الاستشراقي. وقد سافر في نهاية الأمر إلى مصر في عام ١٨٦٩ بعد أن ألهمته زيارة الشيء الواقعي زيارةً قام بها إلى الجناح المصري في مَعرض عام ١٨٦٧ العالمي[1] لكن جوتييه لم يكن استثناء من هذه الزاوية. فقد وصل الأوروبيون بوجه عام إلى الشرق بعد أن رأوا خططًا ونسخًا - في الصور والمَعارض والكتب - كانوا يسعون إلى البحث عن أصلها؛ ودائمًا ما جرى تفسير غايتهم بهذه اللغة. والحال أن إدوارد لين، على سبيل المثال، قد نزل عليه إلهام السفر إلى مصر بعد أن رأى المستنسخات والرسومَ معروضةً في القاعة المصري في بيكاديللي. أما ديفيد روبيرتس، الذي كان قد بدأ عمله كمصمم للمشاهد في مسرح دروري لين، فقد ذهب إلى الشرق كرسام ناجز للبانورامات وفنان طموح يبحث عن أصول المشاهد المسرحية والبانورامات التي كان قد أنتجها بالفعل. كما أن كُلاً من روبيرتس ولين قد ألهمهما زيارة مصر «وصف مصر» الشهير، العمل المؤلف من اثنين وعشرين مجلدًا والذي أعده الفنانون والعلماء الفرنسيون الذين كانوا قد رافقوا الجيش الفرنسي خلال احتلال نابليون لمصر، والذي نشرته الحكومة الفرنسية بين عامي ١٨٠٩ و ١٨٢٢ وقد بدأ كل منهما السفر معلنًا أن غرضه هو

(1) Carré, Voyageurs et écrivains, 2: 200

تصحيح إشكال عدم الدقة التي وقع فيها «الوصف» والتي عرفا بطريقة ما أنها موجودة حتى قبل أن يريا «الأصل» الذي زعم «الوصف» أنه يمثله[1]. وهكذا فإنني أرى، من ناحية، أن الأوروبيين في الشرق الأوسط كانوا غير مدركين أنهم قد غادروا العالم بوصفه مَعرضًا لكنهم، من الناحية الأخرى، كانوا يتصورون، أنهم قد انتقلوا من مجرد تمثيل إلى الشيء الوَاقعي.

وأعتقد أن بالإمكان حل التناقض عن طريق استعادة الطبيعة المفارقة للعالم بوصفه مَعرضًا. فالمَعرض يقنع الناس بأن العالم منقسم إلى عالمين أساسيين: التمثيل والأصل، المعرِوض والواقعَ الخارجي، النص والعالم. وكل شيء منظم كما لو أن ذلك هو الحال. إلا أنه يتكشف أن «الواقع» يعني ذلك الذي يمكن تمثيله، ذلك الذي يمثل نفسه كمعروض أمام مراقب. أما ما يُسمَّى بالعالم الواقعي «الخارجي» فهو شيء لا يُجرَّب ولا يُستَوعَب إلا بوصفه سلسلةً من التمثيلات اللاحقة، مَعرضًا موسعًا. وقد تصور الزائرون للشرق أنهم يسافرون إلى «الشرق نفسه في واقعة الفعليِ الحيوي». لكن الواقع الذي كانوا يبحثون عنه هناك، كما رأينا، كان مجردَ ما يمكن تصويره تصويرًا فوتوغرافيًا أو تمثيله تمثيلاً دقيقًا، ما يمثل نفسه بوصفه صورةً لشئ أمام مراقب. والصورة هنا لا تشير إلى مجرد تصوير بصري، بل إلى ما يظهر منفصلاً بوصفه شيئًا متمايزًا عن الذات ويجري استيعابه من زاوية تمايز مطابق بين التمثيل والواقع. وفي النهاية فإن الأوروبي قد حاول استيعاب الشرق كما لو كان مَعرِضًا لنفسه(*).

وقد ترتب على ذلك نوعان من النتائج. فأولاً، وكما أشرت بالفعل بما أن الشرق الأوسط لم يكن قد جرى بعدُ تنظيمُه على نحو تمثيلي، فإن الأوروبيين قد وجدوا مهمة تمثيله شبه مستحيلة وكانت نتائجُ المحاولة مخيبةً للآمال. وقد كتب نيرفال إلى ثيوفيل جوتييه، عن القاهرة التي كانا قد حلما بوصفهاَ: «لا تفكرنَّ فيها مرة أخرى، فتلك القاهرة ترقد تحت الرماد والقذارة... محملة بالتراب وخرساء». والحال أنهما لم يَلقَيَا في تلك الشوارع الشرقية شيئًا يرقي تمامًا إلى مستوى الواقع الذي كانا قد شاهداه ممثلاً في باريس. بل إن المقاهي نفسها لم تَبدُ حقيقيةً. وقد أوضح نيرفال في محاولة لوصف شارع قاهري مميز: «لقد أردت في الواقع أن أصور لك المشهد هنا، إلا أنه.. في باريس فقط يجد المرء المقاهي الشرقية الحقيقية». وقد نتجت خيبة أمله عن الفشل في تكوين تمثيلات للمدينة من شأنها أن تخدم-

(1) Ahmed, Edward lane, p. 9: Bendiner, 'The Middle East in British painting', pp. 35- 48.

(*) (للشرق- المترجم).

كما هو الحال غالبًا- أغراضًا عملية للغاية. وكما ذكرت، فإنه كان يزود جوتييه بأوصاف يمكن استنساخها كمشاهدَ مسرحية وفصول تمثيل إيمائيٍّ لأوبرا باريس، وقد يَئِس نيرفال في النهاية يأسًا تامًا من العثور على «مصر الواقعيَة»، القاهرة التي يمكن تمثيلها. «إنني سوف أجد في الأوبرا القاهرة الواقعية. . . الشرق الذي يفوتني فهمه»، وفي النهاية فإن الشرق الذي يجده المرء في باريس، تمثيل ما هو - بادئ ذي بدء - سلسلةٌ من التمثيلات هو وحده الذي يمكنه تقديم مشهد يحقق الإشباع. وبينما هو يتجه إلى مدن فلسطين، تذكر نيرفال القاهرة كما لو كانت شيئًا ليس أكثر حقيقية أو واقعية من المشهد المرسوم لتصوير مسرحي «لقد انتهي كل شيء انتهاء الأشهُر الستة التي قضيتها هناك؛ لا شيء بالفعل هناك؛ لقد رأيت أماكن كثيرة جدًا تنهار خلف خطواتي، كمشاهدَ مسرحية، فما الذي استخلصته منها؟ صورة مشوشة كصورة حلم: وأفضل ما يجده المرء هناك، كنتَ أعرفه من قبل عن ظهر قلب»(١).

أما النتيجة الثانية فهي أن الشرق قد أصبح باطراد مكانًا يكتشف المرء لدى وصوله إليه أنه «كان يعرفه من قبل عن ظهر قلب». وقد كتب ألكسندر كينجليك في «إيوثين»: «لقد كنت أعرف أشكال الأهرامات المصرية منذ عهد الطفولة المبكرة. والآن، بينما كنت اقترب من ضفاف النيل، لم يكن معي رسم أو صورة، ومع ذلك فقد كانت الأشكال القديمة منتصبة، ولم يكن هناك تغيير؛ لقد كانت مثلما عرفتها دائمًا»، أما جوتييه، من جهته، فقد كتب أنه لو كان الزائر لمصر «قد سكن في أحلامه لمدة طويلة» مدينةٌ معينةٌ، فإنه سوف يحمل في رأسه «خريطة متخيلة»، يصعب بالفعل مَحوَها حتى حين يجد نفسه وجهًا لوجه مع الواقع». وقد أوضح أن خريطته هو عن القاهرة، «المبنية بمواد ألف ليلة وليلة، تنتظم حول لوحة ماريلهات "ميدان الأزبكية"، وهي لوحة ممتازة وعنيفة. . . » وكتب فلوبير في القاهرة: «إن الأوروبي النبيه يعيد هنا الاكتشاف بأكثرَ بكثير مما يكتشف»(٢).

لقد كان الشرق مجرد شيء يعيد المرءُ اكتشافَه، وحتى يتسنى استيعابه على نحو تمثيلي، بوصفه صورةَ شيء ما، فقد كان يحتم استيعابه بوصفه استرجاعًا لصورة سبق للمرء أن رآها، بوصفه خريطةً يحملها المرء بالفعل في رأسه، بوصفه تكرارًا لوصف سابق. والحال أن «آثار

(1) Gérard de Nerval, Oeuvres, 1: 878- 9, 882, 883

(2) Kinglake, Eothen, p. 280; Théophile Gautier, Oeuvres Complètes, vol. 20, L'Orient, 2: 187; Flaubert, Flaubert in Egypt, p. 81

السفر المجلوبة من الشرق»، كما وصف كينجليك مثل هذه التكرارات، كانت من التنوع والوفرة بحلول منتصف القرن بحيث إن أحد كُتَّاب المتابعات في مجلة تيتس أيدنيره ماجازين، قد اشتكى في عام ١٨٥٢ من «كل هذه المنتجات الشرقية اليومية . . . نفس العرب الذين سافرنا معهم، ونفس الجمال التي ركبنا، ونفس الصحاري التي اجتزنا، ونفس المقابر التي هبطنا، ونفس المخلوقات الحقيرة التي لعنَّا، قبل أسبوع واحد فقط، مع مسافر آخر ما»(١). وإلى جانب الكتب، كانت هناك الرسوم، والصور الفوتوغرافية، والمشاهد والبانورامات والمَعارض، والحال أن وصف الشرق، الذي امتنع عن توفير موقع للنظر وعن تمثيل نفسه، قد أصبح باطراد عمليةَ إعادة وصف لهذه التمثيلات. أما إلى أيّ مدى سارت هذه العملية فهذا ما يصوره مثال جوتييه، نصَير الفنّ الاستشراقي، عندما ألهمه المَعرض العالمي في نهاية الأمر، كما ذكرت، أن يغادر باريس ويزور القاهرة ليرى الشيء الواقعي. فَ«وصفُ مصرَ» الذي نشره بعد ذلك قد بدأ بفصل طويل تحت عنوان «نظرة عامة». وقد اتخذ هذا شكل وصف تفصيلي طويل ليس لمصر وإنما للجناح المصري في مَعرِض باريس في عام ١٨٦٧(٢).

لقد أذعن تمثيل الشرق، بصورة حتمية، لهذا المنطق الإشكالي وغير المدرك، وهو منطق لم يحدده أي فشل ثقافي للذهنية الأوروبية، بل حدده بحثها عن يقين التمثيل. عن وقع اسمه «الواقع» وكان أوروبيون مثل لين قد بدأوا رسم «وصفهم الشامل لمصر» عازمين بالفعل على تصحيح العمل الأسبق الذي قامت به البعثة العلمية الفرنسية في كتاب «وصف مصر». والحال أن الكُتَّاب اللاحقين سوف يزورون فيما بعد مكتبة المعهد الفرنسي في القاهرة، وسوف يتزودون من هذا الوصف ويضيفون إليه. والواقع أن جيرار دي نيرفال، الذي جمع في مصر المادة التي نشرها فيما بعد تحت عنوان «زيارة في الشرق» وهو عمله النثري الرئيسي، قد رأى من المكتبة أكثر مما رأي من بقية البلد. فبعد شهرين في القاهرة، أي بعد أكثر من نصف مدة إقامته، كتب إلى والده أنه لم يَزُر ولا حتى الأهرامات. وقد أوضح: «علاوة على ذلك فليست لديَّ أية رغبة لرؤية أي مكان إلا بعد أن أستنير بما يكفي مما ورد في الكتب والمذكرات، وقد عثرت في الجمعية المصرية على مجموعة شبه كاملة من الأعمال القديمة والحديثة، التي نشرت عن البلد، ولم أطلع حتى الآن إلا على جزء صغير جداً منها». وبعد ذلك بستة أسابيع

(١) نقلاً عن:

Bendiner, 'The Middle East in British painting', p. 6

(2) Gautier, L'Orient, 2: 91-122

كتب مرة أخرى أنه سوف يغادر البلد حتى على الرغم من أنه لم يغامر بعد بالخروج إلى خارج القاهرة والمناطق المحيطة بها[١].

وكنتيجة لذلك، فإن الجانب الرئيسي من «رحلة في الشرق»، شأنه في ذلك شأن الكثير جدًا من أدبيات الاستشراق، قد تكشَّف عن إعادة صياغة أو تكرار مباشر لأوصاف سابقة، وفي حالة نيرفال كان الوصف مستمدًا إلى حد بعيد من كتاب لين: «أنماط سلوك المصريين المُحدَثين وعاداتهم». ومثل هذا التكرار وإعادة الصياغة هو ما أشار إليه إدوارد سعيد على أنه طبيعة الاستشراق الإسنادية، حيث تضاف كتاباته الواحدة إلى الأخرى «مثلما يمكن لمُرَمِّم للصور الوصفية الجزئية أن يركِّب سلسلة منها لتكوين الصورة التراكمية التي تمثلها ضمنيًا». ويجري تركيب الشرق ليكون «إعادة التمثيل» هذه وما يجري تمثيله ليس مكانًا واقعيًا بل «مجموعة من الإحالات، كتلة من الخصائص يبدو أنها تجد أصلها في مقتطف أو جزء من نص، أو استشهاد من كتاب شخص ما عن الشرق، أو جزء ما من تخيل سابق، أو خليط من كل هذه الأشياء»[٢]. فـ«الشرق نفسه» ليس مكانًا، رغم وعد المَعرض، بل سلسلة أخرى من التمثيلات، يعيد كل منها إعلان واقع الشرق إلا أنه لا يفعل أكثر من الإحالة إلى كافة التمثيلات الأخرى إحالة إلى الخلف وإلى الأمام. وسلسلة الإحالات هي التي تنتج وقع المكان. ويشير روبرت جريفز ساخرًا إلى هذا الواقع في «وداعًا لكل ذلك»، إذ كتب أنه عندما هبط إلى بورسعيد في العشرينيات من القرن العشرين ليتولى وظيفة في الجامعة المصرية وقابل صديقًا إنجليزيًا «كنت مازلت أشعر بدوار البحر، لكنني كنت أعرف أنني في الشرق لأنه بدأ في الحديث عن كبلنج»[٣].

**لا خطة، لا أيّ شيء:**

هنا يوجد التباس لا مناص من تبديده - أو التسليم به على الأقل - قبل أن يتسنى لنا الانتقال إلى الفصل التالي والبدء في النظر في سياسة مصر القرن التاسعَ عشرَ. فعند الزعم بأن «الشرق نفسه» ليس مكانًا، تُراني أقول ببساطة إن التمثيلات الغربية قد خلقت تصويرًا مشوهًا للشرق الواقعي، أم أنني أقول إن «الشرق الواقعي» لا وجود له، وأنه لا وجود هناك

(1) Gérard de Nerval, Oeuvres, 1: 862, 867

(2) Said, Orientalism, pp. 176- 7

(3) Goodbye to All That (Harmondsworth: Penguin books. 1960), p. 265

لحقائق واقعية بل مجرد تصاوير وتمثيلات؟[1] إن إجابتي هي أن السؤال سؤال سيء وأن السؤال نفسه يحتاج إلى فحص. فنحن بحاجة إلى فهم كيف وصل الغرب إلى العيش كما لو كان العالم منقسمًا بهذا الشكل إلى مجالين: إلى مجال مجرد التمثيلات ومجال «الواقعي»، إلى المَعارض وواقع خارجي، إلى نظام مجرد نماذج، أو أوصاف أو نسخ، ونظام الأصل. وبعبارة أخرى، نحن بحاجة إلى أن نفهم كيف أن هذه الأفكار عن مجال «الواقعي»، «الخارج»، «الأصل»، كانت بهذا المعنى وقع الانقسام الظاهري للعالم إلى عالمين. وعلاوة على ذلك فإننا بحاجة إلى أن نفهم كيف تَطَابق هذا التمايزُ مع انقسام آخر للعالم، إلى الغرب واللاغرب؛ ومن ثم كيف أن الاستشراق لم يكن مجرد حالة خاصة من حالات المشكلة التاريخية العامة المتمثلة في كيفية تصوير ثقافة لثقافة أخرى، بل هو شيء جوهري بالنسبة للطبيعة الخاصة للعالم الحديث. وأخيرًا فإننا بحاجة إلى فهم الطبيعة السياسية لهذه الأنواع من الانقسام، بفهمها على أنها تقنيات للنظام وللحقيقة.

إن هيرمان ميلفيل، الذي زار الشرق الأوسط في شتاء ١٨٥٦ - ١٨٥٧، قد شعر بالحاجة المعتادة إلى العثور على موقع للنظر وجرَّب الصعاب المعتادة. فالقاهرة، بدلاً من أن تكون مَعرضًا لشيء، قد بدت مثلَ سوق مؤقتة أو مدينة ملاه متنقلة، وقد قال عنها إنها «سوق ذات سقف مثل سوق بارتولوميو» وشأنه في ذلك شأن نيرفال وآخرين قبله، كتب ميلفيل عن رغبته في الانسحاب من «متاهة» الشوارع، حتى يرى المكان كصورة أو خطة وعندما زار اسطنبول، اشتكى في يومياته من أنه ليست هناك «خطة للشوارع. تيه تام. ضيق. مغلق. مسدود. آه لو أمكن للمرء الطلوع. . ولكن هيهات. لا أسماء للشوارع. . لا أرقام. لا أي شيء»[2] وشأنه في ذلك شأن نيرفال، لم يتمكن ميلفيل من العثور على موقع للنظر داخل المدينة، ولذا لم يتمكن من العثور على صورة. وكان هذا يعني، بدوره، أنه يبدو أنه لا توجد خطة. وكما أشرت فيما قبل، لدى مناقشة المَعارض العالمية، فإن انفصال المراقب عن عالم الموضوعات كان شيئًا يجربه الأوروبي من زاوية شفرة أو خطة، فقد كان يتوقع أن يكون هناك شيء منفصل بطريقة ما عن «الأشياء نفسها» كدليل، أو علامة، أو خريطة، أو خطة أو نص،

(١) انظر في هذا الصدد:

James Clifford, 'Review of Orientalism', History and Theory 19 (1980) 204- 23.

(2) Herman Melville, Journal of a visit to the Levant, 11 October 1856- May 1857, ed. Howard C. Horsford (Princeton: Princeton University press, 1955), pp 79- 114

أو مجموعة من التوجيهات عن كيفية التحرك، إلا أنه لم يكن في مدن الشرق الأوسط شيء منفصل يعرض نفسه بهذه الطريقة على الغريب، على الذات المراقبة. لم تكن هناك أسماء للشوارع ولا علامات للشوارع، ولا مساحات مفتوحة ذات واجهات خارجية مهيبة، ولا خرائط[١]. لقد رفضت المدينة أن تعرض نفسها بهذه الطريقة كتمثيل لشيء، لأنها لم تكن قد بنيت لكي تكون تمثيلاً لشيء. أي أنها لم تكن قد نُظِّمَت لإحداث حضور خطة منفصلة ما أو معنًى منفصل ما.

وأيًا كان الأمر، ففي ثلاثينيات القرن التاسعَ عشرَ بالفعل، كانت الحكومة المصرية قد عيَّنت إميل - ت. لوبير، المدير السابق لأوبرا باريس والأوبرا كوميك، كمدير للمهرجانات والملاهي[٢]، وطبيعي أن التسالي لم تكن كافية. ففي تقرير إلى محمد علي باشا، والي مصر، أوضح شارل لامبيرت، وهو عالم اجتماع «سان سيموني» ومهندس أنشأ وأدار «مهندسخانة» في القاهرة على غرار المدرسة الكبرى في باريس؛ «إن ما لم تَحُزه مصرُ قط، شأنها في ذلك شأن بقية المشرق، هو النظام[٣]». أما جيريمي بنتام فقد كتب في رسالته إلى الباشا في عام ١٨٢٨ مؤيداً هذا الكلام: «لقد حُزتم سلَطةً عظيمةً. . . إلا أنه لا يزال يتعين تحديد الخطة»[٤].

فلاستعمار مصر، لإنشاء نوع حديث من السلطة، سوف يكون من الضروري «تحديد الخطة». ومن شأن خطة أو إطار أن يخلق مَظهَر الكيان الموضوعي الذي وجد ميلفيل أنه غائب، وذلك بأن يبدو[٥] وكأنه يفصل عالم الموضوعات عن مُرَاقبه. وهذا النوع من الإطار ليس مجرد خطة سوف يحملها الاستعمار إلى مصر، بل هو وقعٌ سوف يبنيه فيها. وكما

(1) See Stefania Pandolfo, 'The voyeur in the old cit. two postcards from French Morocco", paper presented at the Department of Anthropology, Princeton University. October 1983.

(2) Gérard de Nerval, Oeuvres, 1: 1276

(٣) نقلاً عن:

Alain Silver, 'Edme-François Jomard and the Egyptian reforms of 1839', Middle East Studies 7 (1971): 314

وبشأن لامبرت انظر:

Carré, Voyageurs et écrivains, 1: 264-73

(4) 'J.B. au Pacha', 16 April 1828, Bentham archives, University College London.

(٥) (الإطار- المترجم).

سوف تبيِّن الفصول التالية، فإن العملية الاستعمارية سوف تحاول إعادة تنظيم مصر بحيث تظهر كعالم مؤَطَّر. إذ كان يتعين تنظيم مصر بحيث تكون شيئًا شبيهًا بموضوع. وبعبارة أخرى، كان يتعين جعلها شبيهة بصورة مقروءة وفي متناول الحساب السياسي والاقتصادي، وكانت السلطة الاستعمارية تتطلب أن يصبح البلد مقروءًا، ككتاب، بالمعنى الخاص الذي نتصوره لمثل هذا المصطلح.

والحال أن الإطار يبدو أنه ينظم الأشياء، إلا أنه يبدو أيضًا أنه يعيِّن الحدود ويستبعد، وكما سوف نرى فيما بعد، فإن الإطار شأنه في ذلك شأن الأسوار المحيطة التي يبدو أنها تفصل «العالم الواقعي» عن المَعرض العالمي، يخلق انطباعًا بوجود شيء وراء عالم الصور الذي يؤطِّره، فهو يَعد بحقيقة قائمة خارجَ عالمِ تمثيلِها المادي. و«تحديد الخطة» هو إدخال وقع للنظام ووقع للحَقيقة.

●●●